Table

No 4045.87

Bought with the income of

the Scholfield bequests.

APR 14

D NOV 14

AP 15 '48

HUGUES IMBERT

PROFILS D'ARTISTES
CONTEMPORAINS

ALEXIS DE CASTILLON — PAUL LACOMBE — CHARLES LEFEBVRE
JULES MASSENET — ANTOINE RUBINSTEIN — ÉDOUARD SCHURÉ

Avec six portraits gravés à l'eau-forte par E. Burney.

PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
(SOCIÉTÉ ANONYME)
33, RUE DE SEINE, 33
1897

Tous droits réservés.

LIBRAIRIE FISCHBACHER, 33, Rue de Seine, à PARIS

MÉTRONOMIE EXPÉRIMENTALE. — *Paris — Bayreuth — Munich.* — Étude sur les mouvements constatés dans quelques exécutions musicales en France et en Allemagne, par H. ALVIN et R. PRIEUR, précédée d'une lettre de M. Hermann Lévi, 1 vol. in-12 . . . . . 5,—

LA MISE EN SCÈNE DU DRAME WAGNÉRIEN, par ADOLPHE APPIA. In-8°, 1895 . . 1,50

LA MUSIQUE ET LE DRAME, *Étude d'esthétique*, par CHARLES BEAUQUIER, 1 vol. in-12 3,50

LE DRAME WAGNÉRIEN, par HOUSTON STEWART CHAMBERLAIN . 1 vol. in-12 1894 3,50

LA MUSIQUE ET LES ARTS PLASTIQUES, par ERNEST CLOSSON. In-12, 1896 1,25

TRISTAN ET ISEULT DE RICHARD WAGNER. — Étude d'analyse du Drame et des Leitmotifs, par CHARLES COTARD, 1 vol. in-12 3,50

LES DRAMES MUSICAUX DE RICHARD WAGNER ET LE THÉATRE DE BAYREUTH, par Henry COUTAGNE, 1 vol. in-12. 3,50

DE LA CORRÉLATION DES SONS ET DES COULEURS EN ART, par ALBERT COZANET. (*Jean d'Udine*). In-18, 1897 . . . . . —,75

LA LÉGENDE DE SIGURD DANS L'EDDA. *L'Opéra d'Ernest Reyer*, par HENRI DE CURZON, 1 vol. in-12. Nouvelle édition 3,50

MUSICIENS DU TEMPS PASSÉ: *Les dernières années de Weber. — Mozart et le Mozartéum. — Méhul. — Hoffmann musicien*, par HENRI DE CURZON, 1 vol. in-12 3,50

CÉSAR FRANCK. — *Étude sur sa vie, son enseignement, son œuvre*, par GUSTAVE DEREPAS. In-12, 1897 1,50

L'ŒUVRE LYRIQUE DE CÉSAR FRANCK, par ÉTIENNE DESTRANGES. In-12, 1896 . . . . . 2,—

BRISÉIS, D'ÉMMANUEL CHABRIER. — Un chef-d'œuvre inachevé. — Étude thématique et analytique, par ÉTIENNE DESTRANGES. In-12, 1897 . . . . . —,50

FERVAAL, DE VINCENT D'INDY. — Étude thématique et analytique par ÉTIENNE DESTRANGES. In-12, 1896 . 1,—

LE RÊVE, D'ALFRED BRUNEAU. — Étude thématique et analytique de la partition par ÉTIENNE DESTRANGES. In-12 avec portrait, 1896 . . . . . 1,—

LE VAISSEAU FANTÔME DE RICHARD WAGNER. — Étude analytique et thématique par ÉTIENNE DESTRANGES. In-12, 1897. . . . . 1,—

TANNHÆUSER, DE RICHARD WAGNER. Étude analytique, par ÉTIENNE DESTRANGES. In-12, 1894. —,75

LES TROYENS, DE BERLIOZ. — Étude analytique, par ÉTIENNE DESTRANGES. In-12, 1897. . . . . —,75

FAVART, L'OPÉRA-COMIQUE ET LA COMÉDIE-VAUDEVILLE aux 17e et 18e siècles, par AUGUSTE FONT, 1 vol. gr. in-8 . . . . . 10,—

L'ESTHÉTIQUE DE RICHARD WAGNER. — Essais de philosophie de l'art, par J. G. FRESON, 2 vol. in-12 . 7,—

L'ARGOT MUSICAL. *Curiosités historiques et philologiques*, par ÉMILE GOUGET, avec une introduction de Louis Gallet, 1 vol. in-12 . . . . . 5,—

LE SENTIMENT RELIGIEUX DANS L'ŒUVRE DE RICHARD WAGNER. *Jésus de Nazareth. — Tétralogie. — Tristan et Iseult. — Parsifal*, par MARCEL HÉBERT, 1 vol. in-12 3,50

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
Boston Public Library

http://www.archive.org/details/profilsdartistes1897imbe

PROFILS D'ARTISTES

CONTEMPORAINS

ŒUVRES DU MÊME AUTEUR

	Fr. C.
Quatre mois au Sahel. 1 volume	3 50
Profils de Musiciens, (1re série). 1 vol. (P. Tschaïkowsky. — J. Brahms. — E. Chabrier. — Vincent d'Indy. — G. Fauré. — C. Saint-Saëns)	3 —
Symphonie. 1 vol. avec un portrait à l'eau forte par A. et E. Burney (Rameau et Voltaire. — Robert Schumann. — Un portrait de Rameau. — Stendhal (H. Beyle). — Béatrice et Bénédict. — Manfred)	5 —
Nouveaux profils de Musiciens, 1 vol. avec six portraits gravés à l'eau forte par A. et E. Burney. (R. de Bois-deffre. — Th. Dubois. — Ch. Gounod. — Augusta Holmès. — E. Lalo. — E. Reyer.)	6 —
Portraits et Études. — *Lettres inédites de G. Bizet.* 1 vol. avec un portrait gravé à l'eau forte par E. Burney. (César Franck. — C. M. Widor. — Édouard Colonne. — Jules Garcin. — Charles Lamoureux). — *Faust* de Robert Schumann. — *Le Requiem* de Brahms. — Lettres de G. Bizet	6 —
Étude sur Johannès Brahms, avec le catalogue de ses œuvres	1 50
Profils d'artistes contemporains. 1 vol. avec six portraits gravés à l'eau forte par Burney (Alexis de Castillon. — Paul Lacombe. — Charles Lefebvre. — J. Massenet. — Antoine Rubinstein. — Édouard Schuré).	6 —

HUGUES IMBERT

PROFILS D'ARTISTES

CONTEMPORAINS

ALEXIS DE CASTILLON — PAUL LACOMBE — CHARLES LEFEBVRE
JULES MASSENET — ANTOINE RUBINSTEIN — ÉDOUARD SCHURÉ

Avec six portraits gravés à l'eau-forte par E. Burney.

PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
(SOCIÉTÉ ANONYME)
33, RUE DE SEINE, 33
1897

Tous droits réservés.

Impr. Als. anct G. Fischbach, Strasbourg. — 590.

A

RENÉ DE BOISDEFFRE

Permettez-moi, mon cher René, de vous dédier ce livre en souvenir de notre amitié déjà ancienne et de nos entretiens, en compagnie de votre excellente mère, sur l'art qui tient une si grande place dans votre vie et dans la mienne.

H. LEMBERT

ALEXIS DE CASTILLON

A. DE CASTILLON

P. LACOMBE

CH. LEFEBVRE

J. MASSENET

A. RUBINSTEIN

E SCHURÉ

BOSTON PUBLIC LIBRARY

A. Bunnett fils

Imp Ch Wittmann

CASTILLON DE SAINT-VICTOR

(MARIE ALEXIS VICOMTE DE)

« Heureux l'homme qui, jeune et le cœur plein de songes meurt sans avoir douté de son cher idéal. »

PAUL BOURGET. — (*La Vie inquiète*).

Le treize décembre 1838 naissait à Chartres (Eure-et-Loir), rue des Lisses, un enfant qui devait être en France un des précurseurs de la musique de chambre réellement digne de ce nom. D'autres musiciens, avant lui, avaient bien tenté d'introduire dans notre pays ce genre jusqu'alors exclusivement réservé à la nation allemande; mais leurs tentatives, quoique louables, n'avaient abouti, à de rares exceptions près, qu'à l'éclosion de compositions pour la plupart incolores et sans envergure.

Alexis de Castillon de Saint-Victor fut donc un des premiers à imprimer un cachet particulier aux pages intimes qu'il écrivit pour plusieurs instruments et qui dénotaient chez lui aussi bien un tempérament original qu'un goût très marqué pour les œuvres émanant des grands symphonistes d'outre-Rhin. Ces dernières avaient été

ses premières éducatrices ; mais l'étude approfondie qu'il en avait faite ne lui avait pas enlevé le style si original qui distingue ses premières comme ses dernières créations. Aussi peut-on dire qu'il fut pour la musique de chambre ce que Berlioz avait été pour les grandes œuvres lyriques, c'est-à-dire l'artiste portant un coup fatal aux conventions, à la routine. Hector Berlioz était, du reste, un des compositeurs qu'il adorait et, lorsque l'on vilipendait devant lui les ouvrages du maître de la Côte Saint-André, il disait dans son entourage : « on verra dans vingt ans » ! La postérité lui a donné raison. Des natures de cette trempe ont été, comme Delacroix en peinture, des créateurs puissants, agissants, donnant l'idée d'une humanité plus forte et plus vivante. Voilà l'art pathétique au premier chef !

La vie d'Alexis de Castillon dut être mêlée de quelque amertume, puisque ses contemporains l'oublièrent un peu, pour ne pas dire beaucoup. Les générations futures rendront-elles à son très réel talent l'hommage qu'il mérite ? Nous le souhaitons vivement. Il se consola certes, comme César Franck, de cette indifférence et même de l'insuccès de quelques-unes de ses œuvres, lorsqu'il les présenta au grand public : il lui suffisait de se renfermer dans son temple pour adorer le Beau éternel. Si, de son vivant, la foule ne le connut pas, il eut en revanche l'estime et l'approbation de tous ceux qui avaient su distinguer sa forte nature de musicien. La Société nationale de musique, dont il fut un des fondateurs, lui rendit toujours pleine justice en faisant exécuter ses compositions ; le grand violoniste Ysaye, qui est un des fervents de cette Société, a fait entendre son beau *Quatuor* en *la* mineur pour cordes et le *Quatuor* en *sol*

mineur pour piano et cordes. Rendues par son archet magique, les beautés de ces pages fougueuses et *tristement* sentimentales vinrent en belle lumière. C'est qu'en effet, à côté de la puissance, c'est une impression de profonde tristesse qui se dégage d'œuvres dans lesquelles le compositeur a mis toute son âme ; le sentiment d'une fin prématurée s'y laisse entrevoir. N'est-ce pas un phénomène étrange que ce jeune musicien trempant sa plume dans les larmes amères, dès l'enfance, pour raconter par anticipation ses désespérances, ses désenchantements, le néant d'une vie qui devait être brisée dans sa plus belle expansion? Et, cependant, cette tristesse, dont sont revêtues ses créations, n'est pas l'abattement du désespoir, ni la colère pleine de révolte. Elle est virile et résignée : c'est que l'on devine chez lui une grande religiosité qu'un de ses amis, M. le comte d'Osmont, a signalée dans *Reliques et Impressions.*

« Castillon était un croyant, il avait la foi ! la jeunesse... et sa place se trouvait marquée parmi cette pléiade de jeunes musiciens dont l'avenir s'entr'ouvre plein de promesses...

« Alexis de Castillon est mort en chrétien, aussi courageux devant l'Éternité que résigné à la douleur. Cependant cette nature d'artiste ne devait pas quitter la terre sans un salut, sans une marque d'affection... Car tous ceux qui l'ont connu l'ont aimé ! Et, si j'ose écrire au courant de la plume ces lignes si imparfaites, c'est que j'ai été moi-même sous son charme. Aussi, aujourd'hui qu'il est remonté vers le Dieu de ses pères, dans le deuil de nos souvenirs nous voulons oublier le compositeur pour ne songer qu'à l'ami qui n'est plus. »

* * *

Notre rôle à nous est de nous occuper de l'artiste Nous avons vu qu'il était né à Chartres, d'une famille noble dont plusieurs représentants témoignèrent des tendances assez marquées pour l'art musical. Son oncle maternel, M. de Montainville, avait un talent remarquable comme violoniste et était élève de Baillot. Son père, le marquis de Castillon, aimait également la musique et chantait assez agréablement [1].

Dès la plus tendre enfance, le jeune Alexis de Castillon se révéla musicien et, à l'âge de quatre ans, il reproduisait sur le plus vulgaire des instruments, le flageolet, toutes les mélodies qu'il entendait. Jusqu'à l'âge de onze ans il resta chez ses parents, où il apprit le piano avec la plus vive ardeur. En outre, étant voisin de la belle et antique Cathédrale, il avait obtenu de l'organiste l'autorisation de monter aux grandes orgues et d'en jouer. Avec son tempérament musical s'épanouissant de jour en jour, quelle joie teintée d'une douce mélancolie il devait avoir à s'établir à cette tribune dans un jour voilé par les magnifiques vitraux, devant lesquels pâlissent les plus riches verrières du XIIIe siècle! Combien attirante cette solitude de la Cathédrale à l'heure où les fidèles en sont absents. Quel recueillement et quel agrandissement de la pensée, lorsqu'après avoir jeté un regard sur toutes les merveilles de la nef, surtout sur la

[1] Voici les noms exacts de ses père et mère : Pierre-Guillaume-Félix de Castillon de Saint-Victor; — Marie-Victorine-Anastasie Texier de Montainville.

splendide clôture en pierre sculptée du chœur qui l'enveloppe comme d'une ceinture de dentelle, le futur compositeur montait au buffet des orgues, beau spécimen de la transition du style de l'ogive à celui de la Renaissance !

On conçoit l'enthousiasme de l'enfant, déjà subjugué par la Beauté, remué par l'idée de créer : c'est à lui qu'auraient pu également s'adresser les beaux vers dédiés par Paul Bourget à Vincent d'Indy :

« En ce siècle où les Dieux sont tous éteints, j'estime
Que l'artiste est un prêtre et doit, pour rester tel,
Dévouer tout son cœur à l'Art, seul Dieu réel,
Comme un Consul Romain une dépouille opime. »

Ce fut bien en effet à l'Art qu'Alexis de Castillon consacra sa vie, avec cette persuasion toutefois que Foi et Art ne faisaient qu'un.

La fréquentation assidue qu'il fit des grandes orgues de la Cathédrale de Chartres et de celles de la chapelle du collège, où il avait poursuivi ses études, le familiarisa avec le mécanisme de cet instrument merveilleux, qui n'eut plus de secrets pour lui. L'étude patiente et passionnée des œuvres des grands maîtres d'outre-Rhin inculqua à ses travaux cet esprit germanique, tout de suggestion et de profondeur que l'on retrouve chez plusieurs compositeurs français de la fin du XIXe siècle. En certaines natures, cette greffe des idées germaniques paraît avoir étouffé et tari la sève ; chez d'autres, au contraire, plus fortement trempées et imbues de la discipline latine, elle n'a fait que donner une transformation heureuse à leurs concepts. Tel fut le cas pour Alexis de Castillon.

* * *

Dès son arrivée à Paris, Alexis de Castillon entra à l'Institution de la rue des Postes pour terminer ses études et se préparer à l'École Saint-Cyr. En même temps, sa famille lui donna comme professeur de musique M. Delioux, qui, après avoir concouru sans succès pour le prix de Rome, en 1847, et être sorti du Conservatoire dans l'année 1849, s'était livré spécialement à l'enseignement du piano.

Admis à l'École Saint-Cyr en 1856, à l'âge de dix-huit ans, il suivit la carrière militaire non par goût, mais pour se conformer au désir des siens. A la sortie de l'École, il entra comme officier dans un régiment de cuirassiers, puis permuta peu de temps après dans les lanciers de la garde impériale. Le métier des armes n'était pas fait pour séduire une nature qu'attiraient les combinaisons harmoniques; aussi son séjour sous les drapeaux ne fut pas de longue durée. Entraîné par un penchant de plus en plus irrésistible vers la musique, notre futur compositeur donna sa démission. De son passage dans l'armée, il rapporta de fort jolies anecdotes musico-militaires, du Ramollot inédit, qu'il se plaisait à narrer entre intimes.

Libre de toute entrave, le voilà lancé à pleines voiles dans le travail assidu de la composition. Mais Bach, Beethoven, Mozart, Weber, Mendelssohn, Schumann, qui étaient ses auteurs préférés, ne suffisaient pas pour le perfectionner dans les études souvent ingrates de l'harmonie, de la fugue, du contrepoint! Un directeur lui était nécessaire. A qui s'adresser? Tout embarrassé, le

néophyte, écoutant les conseils de quelques amis amateurs, alla frapper à la porte de Victor Massé. L'auteur des *Noces de Jeannette,* dont nous n'avons pas ici à discuter les mérites ou le genre de talent, était-il de taille à influencer heureusement celui qui a écrit l'admirable et fantaisiste *Quatuor?* Nous ne le croyons pas. Après deux années d'études avec ce maître, Alexis de Castillon s'aperçut bien vite qu'il faisait fausse route et que la musique, ainsi comprise, ne lui donnait ni les satisfactions ni les jouissances qu'il en attendait. Désespéré, il en arriva même à regretter profondément la vie militaire et songea un instant à s'engager comme simple soldat aux spahis[1], lorsque tout à fait inopinément il fit la rencontre de César Franck. Quel fut le trait d'union entre eux? Peut-être Henry Duparc, avec lequel il était très lié, ou encore Camille Saint-Saëns, qui lui avait voué une profonde affection. Quoi qu'il en soit, l'œuvre du musicien remarquable, dont le public n'a commencé à entrevoir le talent que du jour où il est mort, fut l'étoile lumineuse qui le guida vers les régions désirées. Loin de se poser en génie supérieur ou en professeur *ex cathedrâ,* César Franck se dévoila à lui comme l'homme simple par excellence. Cette simplicité du primitif et la science du grand artiste le conquirent immédiatement. Aussi, rentré chez lui, il déchira et livra aux flammes toutes ses compositions précédentes, désirant faire dater sa carrière musicale du jour de son entrée à l'école de Franck. C'est ce qui explique que le *Quintette* pour piano et cordes, œuvre d'artiste déjà mûr et réfléchi, porte le n° 1 des œuvres.

[1] C'était avant la guerre de 1870-1871.

Ce fut chez César Franck qu'Alexis de Castillon fit connaissance avec les représentants de la jeune école française, notamment avec Vincent d'Indy. De ce dernier, il disait souvent aux siens : « Vous verrez qu'il arrivera loin ! » A cette époque il y avait mérite à l'affirmer ; car la personnalité du jeune musicien ne s'était pas encore dévoilée.

Sa liaison avec Saint-Saëns fut très étroite, et on le trouvait presque toujours, le lundi soir, chez l'auteur de la *Danse macabre,* alors que ce dernier habitait le faubourg Saint-Honoré. Il eut également en l'éditeur M. Hartmann un ami et un conseiller ; ce dernier fut un des premiers à entrevoir les facultés du compositeur. Il possède encore une partie de ses œuvres manuscrites et non éditées.

Si Franck lui enseigna la composition, telle qu'il la comprenait lui-même, et lui ouvrit l'intelligence vers Gluck, Beethoven et Bach surtout, qu'il aimait profondément, Duparc et Saint-Saëns lui apprirent à connaître Richard Wagner : il est curieux toutefois de constater que, malgré la révolution opérée en lui par la notion de cet art si absorbant pour beaucoup de compositeurs, l'influence du vieux Jean-Sébastien Bach fut beaucoup plus forte dans ses œuvres. Il suffit, pour s'en convaincre, de lire ses dernières compositions, les *Danses barbares,* les *Pièces dans le style ancien,* l'ouverture de *Torquato Tasso* et le *Psaume* pour soli, chœurs et orchestre. Et, cependant, un jour, dans son petit appartement de la rue Bayard, où il aimait à recevoir les jeunes et à les entretenir de ses idées artistiques, Vincent d'Indy, qui avait beaucoup de respect pour lui et le considérait comme son frère aîné en art, se rappelle qu'étant seul

avec lui, il se mit à exécuter la *Méditation* de Sachs au troisième acte des *Maîtres chanteurs,* que le futur auteur de *Wallenstein* connaissait à peine alors. Vers la fin de la scène, brisé par l'émotion, de Castillon alla s'agenouiller par terre contre le canapé, la tête dans les mains, et resta plongé dans ses méditations un temps assez long. Et ce n'était pas de la pose; car nul artiste ne fut plus naturel, plus franc et plus droit que lui.

A. de Castillon suivait également très assidûment les répétitions que dirigeait Pasdeloup dans la salle du Conservatoire et qui étaient consacrées à l'essai d'œuvres nouvelles. Excellente coutume qui a été fort utile à nombre de compositeurs et qui est malheureusement tombée en désuétude! En dehors des auteurs sur la sellette, les habitués de ces répétitions du mardi étaient: Georges Bizet, Octave Fouque, Vincent d'Indy, Henry Duparc, Camille Benoit, Robert de Bonnières.

Ne fut-ce pas à l'une de ces séances que prit naissance l'idée de la formation de la « Société nationale de musique »[1], dont A. de Castillon fut jusqu'à sa mort un des membres les plus zélés?

* * *

La guerre de 1870 ne le laissa pas indifférent. Dès que la patrie fut en danger, il reprit son épée et combattit vaillamment à la tête des mobiles d'Eure-et-Loir. Bien que sa santé souffrît cruellement des fatigues et des

[1] Nous avons lieu de croire que les premiers pourparlers relatifs à la fondation de la « Société nationale de musique » eurent lieu chez M. Hartmann, éditeur, entre MM. Lalo, A. de Castillon, Bussine et Guiraud.

privations, rien ne put le décider à abandonner ses frères d'armes : ni les conseils de ses amis, ni ceux de ses chefs n'eurent d'empire sur lui. A tous il répondait : « Les gens comme nous marchent jusqu'à ce qu'ils tombent. » — Il ne tomba pas immédiatement; mais il rapporta de cette funeste guerre les germes du mal qui devait l'enlever trois ans plus tard, à la fleur de l'âge. Il faisait partie de la division Collin à la bataille du Mans, où sa brillante conduite le fit décorer.

Aussitôt la paix conclue, le compositeur reprit ses études musicales avec plus d'ardeur que jamais. On commença à entendre ses œuvres dans les grands et petits concerts; mais, il faut bien le dire, la malchance poursuivit ses exécutions. Le dimanche 10 mars 1872, Saint-Saëns jouait au quatrième Concert populaire, dirigé par Pasdeloup, le *Concerto* pour piano et orchestre. Le public, qui avait applaudi avec énergie la grande cantatrice Mme Viardot dans une scène d'*Alceste* de Gluck, siffla outrageusement le *Concerto*, dont l'originalité pouvait surprendre des oreilles non prévenues, mais qui, en raison de ses qualités, ne méritait pas un pareil accueil. On se souvient de Saint-Saëns quittant la salle au milieu du final, exaspéré et écrasant le clavier de deux formidables coups de poing.

Nous nous rappelons également à la Société nationale une exécution du *Quatuor* à cordes, où Lamoureux faisait la partie de premier violon. La chaleur était intense; dès les premières mesures la chanterelle de Lamoureux claque; on s'arrête forcément, le violon est remonté, on recommence. Vers la cinquantième mesure la nouvelle chanterelle casse! Nouvel arrêt; on reprend après l'introduction. Au même passage, rupture de la

troisième chanterelle. On voit l'effet produit tant sur le public que sur le très nerveux et très rageur artiste (Lamoureux). Une autre fois, dans le *Quintette,* un altiste que nous ne nommerons pas, s'égare au milieu du développement et reste en *avance de deux mesures* sur ses partenaires pendant toute la durée du morceau! Castillon quitte la salle, et lorsqu'un de ses amis, outré, fait, après l'achèvement du *Quintette,* une observation à l'altiste en question, celui-ci lui répond flegmatiquement: « Oh! dans cette musique-là, cela n'a pas d'importance, c'est toujours faux! »

Du reste, le public de cette époque n'était pas de force à comprendre l'œuvre d'Alexis de Castillon. « C'est de la musique de fou », disait-on le plus souvent[1]. Il n'est donc pas étonnant que le pauvre compositeur ait eu de terribles déboires dans ses exécutions, accentués encore par l'esprit peu ouvert des auditeurs. Nous devons toutefois signaler quelques éclaircies et réussites, qui durent relever un peu son moral. En mars 1872 la Société classique de MM. Armingaud, Jacquard, E. Lalo, Mas et Taffanel fit entendre son *Quatuor* pour piano et instrument à cordes: ce fut une très honorable revanche de l'insuccès du *Concerto* aux Concerts populaires. L'accueil fait à cette belle œuvre fut excellent; le *Scherzando* et le *Finale,* notamment, enlevèrent tous les

[1] Dans ses *Notes d'un librettiste,* M. Louis Gallet raconte la petite anecdote suivante. « Un ami lui dit un jour : — Enfin, depuis le temps que tu travailles, quand seras-tu capable de faire seulement une petite opérette dans le genre de celles d'Offenbach ?

« — Oh, répondit de Castillon, avec une grosse importance malicieuse, il me faudra bien du temps !

« Et il faillait voir la mine déconfite du questionneur, se disant que, décidément, il avait devant lui un bien pauvre musicien. »

suffrages. Mais c'était surtout parmi un certain groupe d'artistes et d'amateurs admirablement doués que la musique de Castillon avait été appréciée dès son apparition. Nous avons assisté à des séances intimes, dans lesquelles la *Sonate* pour piano et violon ainsi que le *Quintette* pour piano et cordes transportaient exécutants et auditeurs.

Les fatigues de la guerre avaient malheureusement altéré sa santé. La tristesse l'avait gagné; il était même un peu amaigri, mais néanmoins toujours plein de foi en l'art et en lui-même. Dans l'hiver de 1872-1873 il fut en quête d'un climat plus clément, capable de lui rendre la santé et les forces qui déclinaient. Installé à Pau, puis au Château des Forges, au milieu de la famille d'Angosse, avec laquelle il était intimement lié, il put, sortant des brumes du nord, se retremper à la chaleur du soleil méridional. Il avait en face de lui ce merveilleux panorama des Pyrénées, revêtues de leur délicate robe bleue, comme tel paysage de Breughel de Velours; leur beauté sereine devait influer sur le tempérament d'un artiste comme lui et lui donner des illusions sur son avenir.

Une lettre, adressée au compositeur Paul Lacombe, le 1er novembre 1872, indique la quiétude relative dans laquelle il se trouvait. Nous croyons devoir la donner *in extenso* :

« Pau, 1er novembre.

« Cher Monsieur,

« Je vous ai dit dans ma dernière lettre que j'avais été forcé par ma santé d'aller passer l'hiver dans un climat chaud, à Pau. C'est là que vos quatre morceaux pour piano et violon sont venus me retrouver. Je veux vous dire, sans tarder un

instant, combien j'en ai été charmé. C'est d'un style très élégant et très hardi parfois, dans une grande correction d'écriture. Je suis bien flatté que vous ayez eu la bonne pensée de me les dédier. J'y vois en même temps une marque de sympathie de votre part et un grand honneur pour moi. Il me semble que vos pièces marquent encore un progrès dans votre talent, et je vous en félicite bien sincèrement; car n'est-ce pas là notre but à tous, et l'art ne peut subsister, je crois, qu'à la condition de toujours aller en avant. Je voudrais faire comme vous; je travaille un peu en ce moment, et j'aurai à vous faire connaître un *Trio* pour piano, violon et violoncelle, de toutes petites pièces de piano, et une grande *Paraphrase* d'un *Psaume* de David pour soli, chœurs et orchestre. Je voudrais que vous en fussiez content. En attendant, je vous donne rendez-vous pour cet hiver, car je pourrai retourner à Paris, je l'espère, aussitôt les grands froids passés. Merci encore, cher monsieur et de tout cœur pour votre si flatteuse dédicace. Je vous serre la main en *bon confrère* artistique et vous prie de croire à mes très sincères et dévoués sentiments.

« A. DE CASTILLON. »

Dans ses moments d'accalmie, il orchestra le premier *Impromptu* en *ut* mineur de Schubert, qui fut exécuté aux concerts classiques du Casino de Pau (janvier 1873)[1]. Mais, rentré peut-être trop tôt à Paris, de Castillon fut atteint d'une fluxion de poitrine, qui l'enleva rapidement dans les premiers jours de mars 1873.

Ses amis éplorés suivirent son convoi à l'église, où Saint-Saëns donna une de ses meilleures improvisations

[1] Voici un extrait d'une lettre qu'il écrivait, à cette époque, à un ami de Paris, M. Émile Baudoux :

« Je fais exécuter ici par un très bon petit orchestre une transcription de Schubert, que je ferai aussi entendre à Paris. Car nous avons nos Concerts Populaires à Pau ! »

sur le thème de l'*Andante* de ce *Concerto*, qu'il avait lui-même si vaillamment défendu devant le public houleux des Concerts populaires. L'émotion fut grande. On pleura la perte de l'ami aussi bon que dévoué et du compositeur qui avait déjà donné de si belles promesses à l'art.

La *Revue et Gazette musicale* du 9 mars 1873 annonçait en ces termes sa fin prématurée :

« M. Alexis de Castillon, l'un des plus vaillants parmi les champions de la jeune école française, vient de mourir à Paris, à la fleur de l'âge, d'une maladie de poitrine. Ce sympathique artiste a produit des œuvres instrumentales qui ont été très remarquées, quoique l'inspiration soit inégale, et de la plupart desquelles les musiciens font grand cas. M. A. de Castillon appartenait à l'une des meilleures familles de France. »

Depuis sa disparition, plusieurs de ses œuvres ont été entendues avec un certain succès. Le dimanche 4 mai 1873, dans un concert à orchestre donné au théâtre de l'Odéon par la Société nationale de musique, sous la direction d'Édouard Colonne, on exécuta la *Suite d'orchestre*. Si la pensée parut un peu contournée dans le premier morceau, la verve et l'originalité des autres parties, notamment de la *Danse guerrière*, furent très appréciées.

Le *Psaume* pour soli, chœurs et orchestre fut loin de trouver un accueil aussi flatteur auprès du public, lorsqu'il fut joué le 16 mai 1874 à la Salle Herz, sous la direction de la Société nationale de musique. Mais à qui la faute? Pas à l'œuvre, certes, mais bien à l'interprétation plus que bizarre de la partie de ténor. César Franck et Vincent d'Indy s'étaient évertués à faire travailler les

artistes et les chœurs; l'exécution s'annonçait bien. Le soir même du concert, Vergnet prévient la Société qu'une indisposition l'empêchera de venir chanter la partie de ténor. Navrés, les organisateurs renonceront-ils à l'exécution? Où trouver un ténor assez musicien pour apprendre son rôle en vingt minutes! A ce moment, plusieurs musiciens donnèrent l'assurance que M. Cerclier, la trompette de l'orchestre, professeur au Conservatoire, avait une admirable voix de ténor et qu'il serait en mesure, si on le voulait, de chanter la partie. Faute de mieux, on accepte. Arrivé à son premier solo le malheureux artiste fit entendre un organe tellement grotesque et une diction si commune que la salle fut prise d'un fou rire qui ne s'éteignit qu'au dernier chœur.

Enfin nous arrivons aux exécutions merveilleuses qu'Eugène Ysaye a données de certaines pages d'Alexis de Castillon. Nous nous souvenons encore de la séance de musique de chambre organisée par lui et ses partenaires MM. Crickboom, Van Hout et J. Jacob, à la Salle Pleyel, le 11 mai 1894, avec le concours de MM. Vincent d'Indy, Marchot et Auguste Pierret. Jamais le *Quatuor* en *la* mineur (op. 3) pour deux violons, alto et violoncelle, et le *Quatuor* en *sol* mineur (op. 7) pour piano, violon, alto et violoncelle n'étaient apparus aussi lumineusement dans tout le rayonnement de leur beauté et de leur puissance. C'est que le « Quatuor Ysaye » ne forme pour ainsi dire qu'un seul et unique instrument, dont les éléments exécutent les traits avec une régularité mathématique, avec le même coup d'archet, donnant à la phrase les mêmes intensité et valeur d'expression et inculquant au morceau le sentiment que l'auteur a

voulu. Il en résulte une unité merveilleuse que l'on rencontre rarement chez les quartettistes, artistes de grand talent certes, mais n'ayant pas travaillé de longue date ensemble et ne possédant pas cette homogénéité qui fait la force du Quatuor Ysaye. Ajoutons que les nuances et les accents ont pris dans la musique moderne un grand développement, qui nécessite des études plus particulières, plus longues que pour les œuvres moins compliquées des maîtres d'autrefois. Chez Alexis de Castillon l'introduction des styles dramatique et descriptif dans la symphonie, dans la musique de chambre, la recherche de combinaisons harmoniques nouvelles, l'application même à l'art musical des idées philosophiques, doivent forcer les interprètes de ses œuvres à pénétrer plus avant dans l'étude de l'expression et du sentiment pour acquérir les qualités qui y correspondent.

* * *

La pensée chez Alexis de Castillon est toujours empreinte de grandeur, éloignée de toute banalité. Ce qui constitue le mérite de son art, c'est l'invention, aussi bien que l'élévation de ses œuvres; cet art exprime l'émotion dramatique revêtue d'une teinte de tristesse, « la mélancolie de la vie ». Le sentiment en est absolument poétique; mais l'exécution n'est pas toujours à la hauteur de l'idée. Si la couleur est puissante, le dessin manque souvent de correction, l'ordonnancement est quelquefois fautif. Le sujet est exposé avec ampleur; parfois il se dérobe. L'œuvre n'est pas égal; aussi doit-on

l'embrasser par l'ensemble et non par le détail. Et c'est en cela surtout que nous trouvons une affinité entre lui et Hector Berlioz.

Chez l'un comme chez l'autre, le plan et l'harmonie générale sont le plus souvent grandioses; la pensée plane sur les hautes cimes. Mais la main trahit quelquefois l'artiste : de là des trous, des lacunes, des imperfections dans les détails.

Alexis de Castillon ne fut jamais satisfait, lui-même, de ce qu'il faisait. Toujours plongé dans des recherches incessantes, il fuyait le monde pour arriver plus rapidement au but qu'il entrevoyait, mais qu'il ne croyait pas avoir encore atteint.

Empruntons à M. Louis Gallet ce passage de ses *Notes d'un librettiste* indiquant les théories du musicien, sa manière de composer : « Les développements de l'idée lui venaient toujours avant l'idée même; en d'autres termes il s'appliquait à simplifier les traits spontanément éclos dans son cerveau pour en arriver à l'essence pure de cette première inspiration; il reprenait enfin ses idées premières, pour en faire les développements de ce thème musical, issu plutôt d'un martelage opiniâtre que d'un véritable premier jet. »

Nous avons laissé entendre que deux influences apparaissaient visibles chez Alexis de Castillon, celles de Bach et de Berlioz. On en découvre encore deux autres, celles de Beethoven et de Robert Schumann. Cette quadruple parenté sera révélée au fur et à mesure que nous étudierons ses compositions.

Lorsque l'on jette un coup d'œil sur le catalogue de ses œuvres, on voit de suite que la musique de chambre est celle qui l'a passionné le plus vivement; c'est donc

par elle que nous débuterons dans notre examen critique.

La *Sonate* pour piano et violon (op. 6), dédiée à E. M. Delaborde, est, sans nul doute, beaucoup trop développée; des coupures habilement faites allégeraient l'œuvre et lui donneraient une tenue plus serrée. Mais que de beautés à signaler et comme l'auteur a été souvent bien inspiré! Il y a là des pages dignes de Beethoven et de Schumann. Dans toute la première partie de l'*Allegro moderato,* le violon, sur une tenue prolongée à la basse du clavier avec les notes *la, mi* et *ré* en doubles croches pendant trente-deux mesures, dessine *pianissimo* le motif qui doit s'épanouir dans sa forme définitive à la cinquante-quatrième mesure: Sorte de mystère d'harmonie, qui fait songer à une symphonie champêtre, à un lever de soleil et que l'auteur développera avec une certaine habileté dans le cours du morceau, jusqu'à le transformer en fugue au *piu vivo* (♩ 112). La conclusion est superbe, d'une fougue magistrale et rappelle par son style romantique, telle page de Robert Schumann. Dans l'*Allegro scherzando,* un peu haché comme certain fragment symphonique de Berlioz, s'élève très haut une large et émouvante phrase que n'aurait pas désavouée le Maître de Zwickau. L'*Andante* est absolument beau, et nous ne voyons rien à y retrancher: c'est une lamentation que fait entendre le violon, soutenu par une sorte de pédale du clavier avec les notes *ut* et *ré,* méthode chère au compositeur et qu'il a employée souvent. Puis la plainte mélodieuse devient plus haletante et se résout, par un crescendo habilement amené, dans une violente explosion. Le *Final* (*allegro molto*) est beaucoup trop étendu; mais il se recommande par une fougue toute particulièr

et par une phrase d'une large envolée que l'auteur y a introduite. On pourrait regretter que le premier motif si plein d'entrain et saccadé, dessiné par le clavier d'abord, alors que le violon soutient le trille d'*ut* sur la quatrième corde, soit maladroitement développé.

Dédié à Madame la marquise d'Angosse, le *Quintette* pour piano, deux violons et violoncelle (op. 1), est peut-être de toutes les œuvres de musique de chambre dues à la plume d'Alexis de Castillon celle qui est la plus connue. L'*Allegro moderato* à quatre temps débute par un thème dessiné tout d'abord par l'alto, le violoncelle et le clavier à la basse, alors que la main droite du pianiste frappe régulièrement à l'octave la note *mi* (huit croches par mesure), puis le second et le premier violons entrent tour à tour et le tout se résout dans un superbe *forte* : ce thème d'une magnifique envolée, que l'on peut considérer comme le monogramme du compositeur, sera développé dans tout le cours de l'*Allegro* avec des épisodes qui en dérivent. Nous aimons moins la deuxième partie, dont le début est pénible, haché, mal présenté. On devine que l'auteur a été quelque peu embarrassé pour lier cette partie à la première. Le *Scherzo* à 6/8 est charmant; le motif syncopé dessiné par le clavier auquel répondent les cordes est d'une heureuse invention et rempli d'humour; à la lettre C le sujet, avec ses tenues des instruments à cordes et les traits en staccati du piano, fait songer à une scène champêtre. L'*Adagio,* qui est lié au *Finale,* débute par une superbe exposition (maëstoso), que traverse le souffle du grand Bach, pour aboutir à une de ces phrases adorablement belles, empreintes d'un sentiment passionné, dans lesquelles se révélait le cœur d'Alexis de Castillon. Quant au *Finale*

(*Allegro molto*), qui est fort court, il n'est que le développement du thème initial, si magistralement exposé dans l'*Adagio*.

Que dire du *Quatuor* à cordes en *la* majeur (op. 3), des deux *Trios* pour piano, violon, alto et violoncelle en *sol* mineur (op. 7), des diverses compositions pour le clavier, etc...! Elles portent toutes la griffe du compositeur et laissent entrevoir son originalité. Tout en accueillant les idées des maîtres qu'il vénère et qu'il a étudiés, de Castillon est toujours bruissant de ses propres pensées; quiconque aura été initié à ses travaux reconnaîtra sa facture, nous pourrions dire sa maîtrise. Par cette raison seule il aurait droit à être classé dans la phalange des êtres de génie.

* * *

Dans son œuvre symphonique ou dans les compositions écrites pour soli, chœur et orchestre, nous choisirons l'Ouverture de *Torquato Tasso* (1871), les *Esquisses symphoniques* (1872) et la *Paraphrase du 84e Psaume* (1872).

L'Ouverture de *Torquato Tasso*, d'après le drame de Gœthe, a été écrite et terminée au Château des Forges, dans les Basses-Pyrénées, le 3 octobre 1871, aussitôt après la guerre. On aurait dit que les fatigues morales et physiques résultant de la funeste campagne de 1870-1871 n'avaient fait qu'activer en lui les idées créatrices; car ce fut presque coup sur coup que furent composées les trois œuvres indiquées ci-dessus, et elles ne sont pas les moins belles parmi les pages émanant de sa plume. L'Ouverture de *Torquato Tasso* est inédite; la Société natio-

nale de musique la fit exécuter pour la première fois dans l'année 1892. C'est une œuvre profondément dramatique qui serait parfaite si des longueurs ne venaient la déparer. L'auteur, lui-même, reconnut la nécessité de faire des coupures qui sont indiquées sur la grande partition d'orchestre manuscrite ; en outre, lors de l'exécution de l'œuvre par la Société nationale de musique, le Comité et Vincent d'Indy jugèrent indispensable d'en pratiquer une nouvelle, de la lettre U à la lettre V. Le début (*Andante con moto*) est un superbe lamento, dans lequel se dessinent des traits de violons et violoncelles et qui va s'accélérant jusqu'à l'*Allegro*, dont la phrase romantique et syncopée change rapidement de ton, suivant un procédé cher au compositeur. Sur une entrée de clarinette à la lettre E s'épanouit une phrase charmante d'une pénétrante émotion, qui est la caractéristique du talent de Castillon ; elle se développe avec une profondeur étonnante. A la lettre O (Andante) des appels de trompettes se font entendre pianissimo, avec de grandes tenues du Quatuor, qui rappellent un peu l'Ouverture de *Léonore;* le motif, qui a été exposé dans la douleur, est repris dans le triomphe. A l'*Allegro maestoso* il se transforme en une fugue intéressante, mais trop longue. Puis la phrase si belle du milieu se reproduit dans des tons différents et avec un développement Beethovenien. La fin est mouvementée et très brillante.

Dédiées à Édouard Lalo, les *Esquisses symphoniques* (op. 15) ont été achevées à Paris le 15 juin 1872. Elles se composent de quatre parties : I. Prélude. — II. Gavotte. — III. Allegretto. — IV. Retour du Prélude et Finale. D'un sentiment Schumannien avec une conclusion développée dans le style de Wagner est l'*Adagio canta-*

bile du *Prélude*. C'est le quatuor à cordes qui présente le thème auquel répondent par intervalles les bois; les violons le redisent bientôt à l'aigu avec sourdines; puis, au *poco accelerando,* un air de danse très caractéristique vient interrompre pour quelques instants le beau motif du début qui est repris par les violons sur la quatrième corde avec quelques instruments à vent à l'unisson. La *Gavotte,* dont l'idée première est contenue dans l'air de danse du *Prélude*, est absolument charmante et rappelle quelque peu telle page de l'*Arlésienne*. Au *poco meno mosso* apparaît un *Trio* d'une couleur très primitive dans un mouvement lent, confié d'abord aux violoncelles et aux bois, et qui se développe en canon. Comme conclusion, le motif de la *Gavotte*. C'est la clarinette qui expose dans l'*Allegretto* un motif de style populaire fort gracieux et traité avec beaucoup d'habileté. Au début du *Finale* l'auteur fait revenir le chant du *Prélude* et le thème de la *Gavotte*. L'*Allegro deciso* n'est que le développement du premier thème de l'Introduction avec quelques effets rappelant le faire de Saint-Saëns. On devra signaler, à la lettre B, la phrase romantique et si expressive présentée par les bois, puis à la lettre H l'*Andante* dans le style de Hændel.

La *Paraphrase du 84e Psaume*, sur les paroles françaises de Louis Gallet, porte, sur le manuscrit de la grande partition d'orchestre, le n° 17 des œuvres et fut dédiée au maître César Franck. Elle a été achevée au Château des Forges le 9 septembre 1872. L'œuvre débute par un prélude instrumental assez fantaisiste, évoquant le souvenir, en tant que contexture des traits confiés aux violons, de telle page d'Édouard Lalo et s'enchaînant avec le n° 2 (chœur d'introduction et Mélopée). Un des-

sin des violoncelles, dont l'idée première est en germe dans le *Prélude*, débute à découvert et persiste dans tout le cours du morceau; rien de plus suave et de plus divin que le chœur sans accompagnement répondant aux violoncelles : *Éternel vers toi...* Au *poco più mosso* s'épand le chant du ténor : *Comme l'enfant*, mélopée absolument ravissante, remplie de jolies modulations avec une conclusion digne de Berlioz. Cette page est, selon nous, avec le n° 5, Strophes du chœur, la plus belle du *Psaume*. Très original, dans le n° 3 *Lento* à 6/4, ce trait lié des premiers violons à découvert, accompagnant en sourdines et enlaçant pour ainsi dire la voix du soprano solo. Tel le dessin du violoncelle solo dans l'air du *Pater extaticus* des *Scènes de Faust* de Robert Schumann. D'un sentiment pastoral au début, le chant *Les passereaux ont des ailes* s'élargit bientôt et devient chaleureux comme une page du maître de Zwickau.

Le n° 4 (air de basse avec chœur d'hommes), dans le style de l'Oratorio, est peut-être moins personnel.

Mais voici les strophes du chœur (n° 5 Maëstoso con moto), inspiration géniale du compositeur. Les timbales attaquent vigoureusement, les instruments à vent leur répondent, puis le chœur entonne : *Dieu de Jacob, Dieu des armées*. Les fanfares de trompettes dominant par moments les masses chorales donnent à ce morceau une allure superbe et magistrale.

Passons le n° 6, *Duo* pour soprano et ténor, qui se lie au morceau précédent, pour arriver au *Finale*, double chœur et soli, écrit dans le même sentiment que le chœur avec strophes (n° 5), dans lequel se développe une magnifique phrase exposée par les basses, reprise par le chœur, absolument inspirée par le Maître, auquel de Cas-

tillon avait voué une admiration particulière, Robert Schumann!

Que de pages intéressantes nous aurions encore à citer, les cinq airs de danse, les trois pièces dans le style ancien, la *Marche scandinave*, les symphonies et la messe inachevées, le *Concerto* pour piano et orchestre! Espérons que nos chefs d'orchestre, renseignés sur la valeur de ces œuvres, auront l'heureuse idée de les produire: nous leur promettons un véritable succès, car le public musicien est aujourd'hui assez avancé pour les comprendre et les apprécier.

* * *

Nous avons sous les yeux, au moment où nous écrivons ces lignes, le portrait d'Alexis de Castillon. Ce fut un grand garçon blond, avec la moustache et les côtelettes, la mâchoire inférieure proéminente, un peu de bleu de pervenche dans les yeux, pétri de distinction, ayant gardé de son passage dans l'armée les apparences d'un élégant officier de cavalerie; aussi était-il impossible, à première vue, de le prendre pour un artiste. Il fut un véritable charmeur, très apprécié dans le monde qu'il fréquentait, très aimé de tous ceux qui, l'ayant approché, avaient pu découvrir sa bonté, sa nature affectueuse.

Le premier abord était froid et ne permettait pas d'entrevoir cette nature complaisante qui ne savait rien refuser aux artistes, aux jeunes talents de son entourage. Le mariage ne le tenta pas, par suite de la consécration de sa vie à l'art musical.

L'intelligence était grande. Lorsque la glace était rompue, la verve débordait, surtout dans l'intimité! Mais, éloigné de plus en plus par tempérament de la vie active, il se réfugia dans le rêve : de là un grand fond de mélancolie, dont la trace est visible dans la première comme dans la dernière de ses œuvres.

CATALOGUE

DES

ŒUVRES D'ALEXIS DE CASTILLON

Op. 1. *Quintette* pour piano, deux violons, alto et violoncelle . . . . . DURAND.

Op. 2. *Fugues* dans le style libre pour piano . . HEUGEL.

Op. 3. *Quatuor* à cordes en *la* mineur . . . . HEUGEL.

Op. 4. 1er trio pour piano, violon et violoncelle. (*Inédit*).

Op. 5. *1re Suite* pour le piano (I. Canon. II. Scherzo. III. Thème et variations. IV. Gavotte. V. Marche). . . . . HARTMANN.

Op. 6. *Sonate* pour piano et violon, dédiée à E. M. Delaborde . . . . . HARTMANN.

Op. 7. *Quator* pour piano, violon, alto et violoncelle, *sol* mineur . . . . . HAMELLE.

Op. 8. *Six mélodies sur les Poésies* d'A. Silvestre (Le Bûcher — Le Semeur — Sonnet mélancolique — La Mer — Renouveau — Vendange) . . . . . HEUGEL.

Op. 9. *Cinq pièces* dans le style ancien (Prélude — Sicilienne — Sarabande — Air — Fughette) . . . . . HEUGEL.

Op. 10. *2me Suite* pour piano en *la* mineur (Ballade — Ronde — Adagietto — Fantaisie — Saltarelle) . . . . . HEUGEL.

Op. 11. *Six Valses humoristiques* pour piano.

Op. 12. *Concerto* pour piano et orchestre. . . . HEUGEL.

Op. 13. (?)

Op. 14. (?)

Op. 15. *Esquisses symphoniques* (Prélude — Gavotte — Allegretto) . . . . . *non éditées.*

Op. 16. (?)

Op. 17.	*Psaume* pour soli, chœur et orchestre[1]. .	*non édité.*
Op. 17*bis*	2e *Trio* (posthume) pour piano, violon et violoncelle, dédié à Ch. Lamoureux .	G. Hartmann
Op. —	Orchestration de l'*Impromptu* en *ut* mineur de Schubert (op. 90).	Heugel
Op. —	*Cinq airs de danse* pour orchestre (Introduction et Ronde — Tempo di Walzer — Sicilienne — Menuet — Danse guerrière.)	*non édités.*
Op. —	Trois pièces dans le style ancien pour piano — puis orchestrées	Heugel.
Op. —	*Marche scandinave* dédiée à G. Bizet (Paris 23 mars 1872.).	*non éditée.*
Op. —	*Torquato Tasso.* Symphonie ouverture .	*Id.*
Op. —	1re Symphonie en *Fa* dédiée à Victor Massé (27 mais 1865)	*Id.*
Op. —	Messe (inachevée).	
Op. —	12 Pensées fugitives pour le piano . . .	*non éditées.*
Op. —	*Allegretto* pour 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, cor et basson (Extrait des Esquisses symphoniques)	*Id.*

[1] La partition d'orchestre manuscrite du *Psaume* porte le n° 17 des œuvres. Lorsque le 2e *Trio* pour piano, violon et violoncelle (posthume) fut édité par M. Hartmann, on lui donna également le n° 17.

PAUL LACOMBE

PAUL LACOMBE

DANS les *Esquisses et souvenirs* de Paul Lacombe nous avons retrouvé les charmantes et sérieuses qualités de ce compositeur si peu connu du public et qui mériterait si bien de l'être. Voilà un artiste qui ne cultive pas le genre éminemment banal. Toutes les pages sorties de sa plume sont évidemment inspirées par l'école de Chopin et celle de Schumann; mais, tout en révélant leur origine, elles ont un parfum de terroir bien marqué. Nous avons eu un véritable plaisir à suivre la pensée du compositeur dans ces *Esquisses et souvenirs*, qui laissent deviner l'âme d'un poète. Peut-être, donnerons-nous, un jour, sur Paul Lacombe quelques notes biographiques, qui permettront de révéler toute sa valeur à ceux qui s'intéressent à l'art musical. »

Telles sont les lignes que nous consacrions en 1889 à Paul Lacombe, dans une revue aujourd'hui disparue. Une occasion s'est présentée, qui nous a permis de réu-

nir quelques documents sur la vie de ce musicien ; nous les livrons aujourd'hui à la publicité.

Paul Lacombe est né à Carcassonne (Aude) le 11 juillet 1838. C'est dans la ville basse, voisine de cette antique cité, si remarquable par ses monuments archéologiques et remis en lumière par les beaux travaux de Viollet-Le-Duc, que son enfance s'est écoulée. Son père était un industriel auquel les voyages avaient donné des goûts qui l'auraient détourné de la carrière commerciale s'il n'avait pas eu en héritage diverses usines, qu'il dut exploiter. Très épris des beaux-arts, il adorait la lecture, connaissait fort bien les œuvres des grands maîtres en littérature, en peinture, sculpture... et avait même écrit nombre de pages qui révélaient une âme très vibrante au contact de tout ce qui est beau ; elles ne virent jamais le jour. Sa mère avait reçu également en partage de la nature les plus heureuses qualités : Douce, aimante, très artiste et excellente musicienne, elle jeta dans l'âme de son jeune Paul les semences qui devaient germer plus tard ; l'influence fut des plus heureuses sur une nature qui, de bonne heure, avait révélé des aptitudes très marquées pour la musique.

Il était l'aîné de trois enfants, et son droit d'aînesse lui imposa l'obligation de continuer la carrière paternelle, en exploitant les usines situées près de Carcassonne, à Montolieu (Mont des Olives). Mais l'industrie ne prit pas toute la sève ; loin de là. Il accepte la situation, qui est un héritage paternel ; il la subit, pourvu qu'elle ne l'empêche pas de se livrer avec toute la fougue de la jeunesse à sa passion pour son art préféré ; elle devient un dérivatif à des occupations prosaïques.

Il fait la connaissance d'un professeur venu de Paris,

M. Teisseire, qui lui enseigne tout à la fois le chant, le piano et l'harmonie. Malheureusement l'étude du chant lui fait perdre un temps précieux.

Bientôt la passion des voyages s'empare de lui, et les souvenirs qu'il rapporte de ses excursions et études en Italie, en Allemagne, en Angleterre développent son goût pour la nature et les beaux-arts. Dans les séjours nombreux qu'il fait à Paris et où il assiste aux manifestations les plus importantes de l'art musical, il acquiert un jugement qui fortifie, élève ses pensées en musique et lui indique la voie à suivre.

L'année 1866 lui réservait un grand bonheur. Au nombre des lectures musicales auxquelles il s'était livré se trouvait la partition des *Pêcheurs de perles*, dont la première représentation remontait au 29 septembre 1863 et dans laquelle il sut découvrir la personnalité de G. Bizet. Les idées charmantes qui percent déjà à travers cette œuvre de jeunesse l'enthousiasmèrent. Il écrivit à l'auteur, alors peu connu, pour lui témoigner sa vive sympathie et lui demander des conseils. Les deux compositeurs étaient, à quelques mois près, du même âge (28 ans); une correspondance des plus intéressantes s'établit entre eux[1] et l'amitié ne tarda pas à naître chez ces deux natures, faites pour se comprendre. Georges Bizet engagea Paul Lacombe à travailler l'orchestration; et il avait été convenu que le dernier enverrait au premier ses travaux, pour les soumettre à son appréciation et à la correction. Jamais, durant la vie, hélas, trop courte! de l'auteur de *Carmen* et de l'*Arlésienne*, Paul

[1] Voir les lettres de G. Bizet à Paul Lacombe dans nos *Portraits et Études*. Paris. Fischbacher 1894.

Lacombe n'a manqué à cette convention. Il sentait fort bien quel profit il retirait de cet échange d'idées avec un jeune maître aussi bien doué que G. Bizet. Et, lorsqu'il venait à Paris, il n'oubliait jamais d'aller à lui et de passer de longues heures en sa compagnie.

Malgré l'attrait invincible qu'exerçait sur lui l'atmosphère artistique de la ville qu'on s'est plu à appeler la Ville-lumière, il sut résister à la tentation et continua à vivre en province, dans sa ville natale. Peut-être gagna-t-il à cette retraite de travailler pour lui-même, pour l'Art, ce qui vaut mieux que de chercher à arriver en flattant les instincts de la foule. Il sut, en tous les cas, y préserver sa personnalité.

« Celui qui, élevé à Paris, est devenu néanmoins un véritable homme fort, disait G. Flaubert, celui-là était né demi-dieu. Il a grandi les côtes serrées et avec des fardeaux sur la tête, tandis qu'au contraire il faut être dénué d'originalité native, si la solitude, la concentration, un long travail ne vous créent à la fin quelque chose d'approchant [1]. »

Certes, chaque espèce veut une culture différente, et nous pourrions citer bien des natures puissantes qui ont pris racine et se sont développées dans le sol de la vieille Lutèce. D'autres ont pu s'isoler au milieu de ce tourbillon incessant et produire des œuvres fortes. Mais il faut reconnaître, en thèse générale, que l'artiste, génialement doué, gagnerait à être séparé d'un milieu qui l'admire et l'absorbe. Créer un monde nouveau de sensations suppose une sorte de renoncement aux applau-

[1] Correspondance de Gustave Flaubert. — 2e Série. Lettre à Maxime Du Camp 1852. Page 117.

dissements de la foule, un désir de s'élever au-dessus des vanités que procure l'encens souvent fort injustement distribué.

Paul Lacombe n'a pas été gâté par le succès. Vivant loin de tout centre artistique, il n'eut point l'occasion de se produire bien souvent et, si ses œuvres ont fini par voir le jour, c'est grâce à leur valeur intrinsèque. Dès le principe, les seuls encouragements qu'il reçut furent ceux de Georges Bizet; mais ceux-là furent sincères, réels. En parcourant la correspondance dont nous avons déjà parlé, on voit en quelle estime l'auteur de l'*Arlésienne* tenait les compositions de celui qui était venu lui demander des conseils comme un élève à son maître.

* * *

L'œuvre de Paul Lacombe est assez considérable; le catalogue, qui clôt cette Étude, donne un chiffre de soixante-quatorze compositions importantes, parmi lesquelles il faut compter environ vingt-neuf morceaux pour orchestre, dix pour piano et divers instruments, cinquante-deux pour piano, — sans compter la musique pour piano à quatre mains et la musique de chant.

Le compositeur ne paraît pas avoir suivi la loi d'évolution habituelle de l'art musical vers un but religieux. Dans le style imagé qui lui était propre, Robert Schumann disait, quelques années avant sa mort, en janvier 1851 : « Le but le plus élevé de l'artiste doit être d'appliquer ses facultés à la musique sacrée. Dans la jeunesse, nous sommes retenus par nos joies et nos chagrins. Ce n'est qu'en avançant en âge que les branches de

l'arbre s'étendent plus haut et plus loin; c'est pourquoi j'espère que la période de mes plus nobles efforts n'est pas éloignée[1]. » C'est ainsi qu'il composa, en l'année 1852, la *Messe* et le *Requiem*. A l'apogée de leur carrière, la plus grande partie des compositeurs ont obéi, comme Hændel, Schumann, Mendelssohn, à cette loi pour ainsi dire fatale. Nous voyons J. S. Bach écrire la *Grande Messe en si mineur*, ses *Cantates*, ses *Oratorios*, tous religieux, Beethoven la *Messe solennelle en ré majeur*, Mozart le *Requiem*, Wagner le *Parsifal*, Verdi le *Requiem*, Rossini la *Messe* et le *Stabat Mater*, Gounod *Rédemption* et *Mors et Vita*[2]. Les exemples pourraient être multipliés, à quelque école qu'appartiennent les compositeurs.

Si Paul Lacombe n'a pas encore songé à l'art sacré, il faut attribuer cette abstention, nous le croyons du moins, à la difficulté qu'il a toujours rencontrée d'écrire pour les voix. Le chant n'est pas dans ses habitudes; il a composé fort peu de *Lieder* et n'a produit qu'un seul chœur pour voix d'hommes (*L'Hymne à la nuit*). Ses aspirations l'ont amené à s'adonner principalement à la musique de piano, de chambre et d'orchestre. Le théâtre, pas plus que la musique religieuse, ne l'a attiré. Dès le début, il s'était presque exclusivement passionné pour trois grands maîtres, Mendelssohn, Schumann et Chopin. Dans toutes ses œuvres, on retrouve l'influence qu'ils ont exercée sur lui. Bien que des tendances nouvelles l'aient entraîné plus tard vers Richard Wagner et

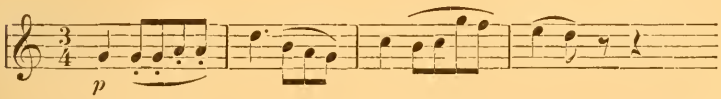
[1] Ernest David — Les Mendelssohn-Bartholdy et Robert Schumann. Pages 348 et 349.

[2] Deux exceptions doivent être faites : c'est dans la première moitié de leur vie qu'Hector Berlioz et Johannès Brahms composèrent, le premier sa *Messe de Requiem* et le second le *Requiem allemand*.

qu'il ait ressenti des sensations très intenses à l'audition des derniers chefs-d'œuvre du Maître à Bayreuth, il faut reconnaître que la trace n'en est pas visible dans ses compositions. Il a continué à écrire dans un style clair et facile; il n'a pas suivi le mouvement de la toute jeune école, visant aux recherches de l'harmonie. Il est un peu resté sous la bannière des classiques.

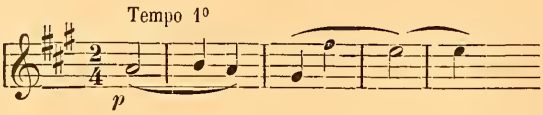
Glanons à travers cette floraison, éclose doucement et sans hâte. Détachons-en les plus jolies fleurs pour en faire deviner et aimer les senteurs, qui viendront à nous « comme de douces pensées dans un rêve ».

Ce n'est point dans les premières œuvres que nous découvrirons la personnalité du compositeur. Il est trop sous l'empire de certaines formules, il se souvient trop de ses auteurs préférés. Prenons par exemple la première Sonate pour piano et violon (op. 8). Nous n'y rencontrerons pas (même dans l'Adagio et l'Intermezzo qui sont les parties les plus réussies et dont la facture est excellente) une individualité très tranchée. L'auteur est encore jeune, il tient à faire voir qu'il a travaillé la fugue, le contrepoint et qu'il connaît ses maîtres. C'est un excellent travail de débutant, mais non celui d'un compositeur en possession de ses moyens. L'idée principale par laquelle débute le premier Allegro est bien venue; le développement en est bon; l'auteur n'aime pas la phrase courte. Le second motif de l'Adagio ainsi conçu :



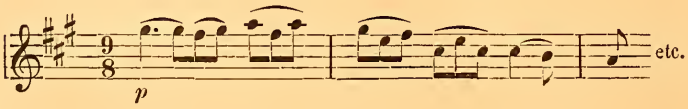
rappelle trop un air connu; il se relève un peu par la suite, et nous préférons la terminaison.

Dans le finale, la phrase mélodique qui se présente fréquemment et qui est la suivante :



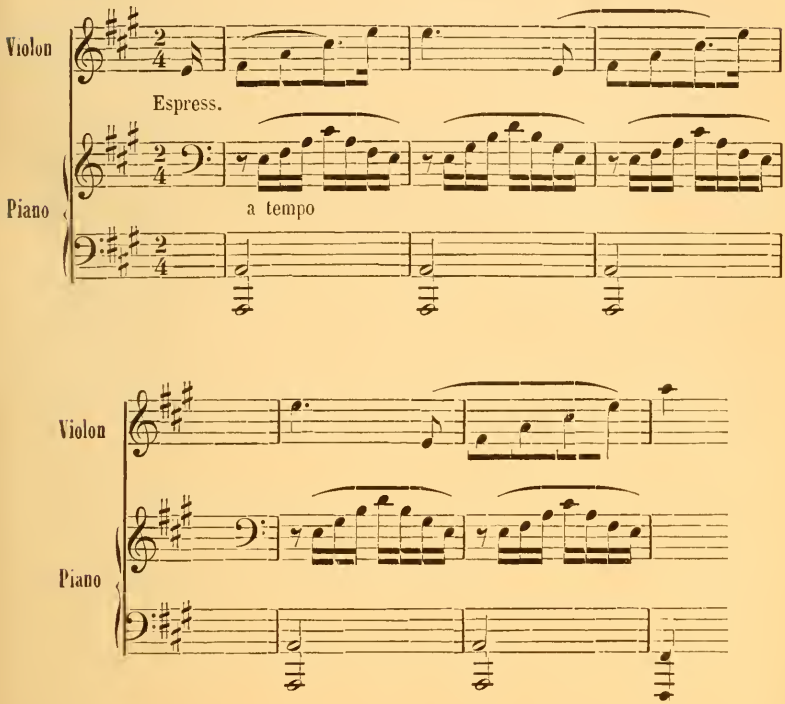
n'est pas, comme le disait Georges Bizet, une excursion *Verdissienne*, mais bien un rappel trop flagrant du deuxième motif de la *Marche funèbre* de Chopin.

Quelle distance sépare cette sonate, qui porte le n° 8, des *Quatre morceaux* pour piano et violon (op. 14), dédiés à Alexis de Castillon! Là plus de réminiscences, plus d'emprunts faits aux devanciers; avec une habileté de main remarquable, l'auteur nous donne des impressions qu'il a puisées à l'école de Schumann. Comme, dans le n° 3, sorte de berceuse à 9/8, les deux instruments dialoguent de la manière la plus intéressante! Comme tout s'enchaîne musicalement, sans faiblesse, et comme l'idée se poursuit jusqu'à ce délicieux majeur dans lequel le violon, soutenu par l'accompagnement discret du clavier, fait entendre pianissimo cette jolie phrase :



Nous préférons peut-être encore le numéro 4, qu'on pourrait dénommer Scherzo à 2/4. C'est un dialogue vif entre le piano et le violon, d'une admirable venue, qui marche, court sans perdre haleine, avec emploi de staccato, de pizzicato; tout s'éteint graduellement pour arriver

à cette phrase mélodique, émue, attendrie qui fut pour nous une des premières révélations du talent de Paul Lacombe. Elle débute ainsi :



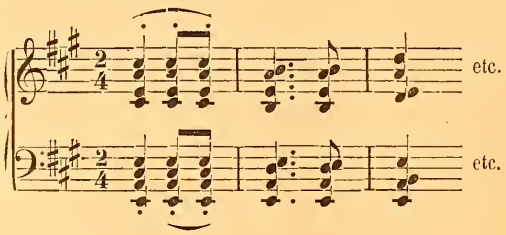
Voilà une œuvre du meilleur aloi qui laisse pressentir un réel tempérament d'artiste.

La 2e Symphonie en *ré* majeur (op. 34), dédiée à M. Armand Raynaud, l'habile chef d'orchestre de l'Opéra à Toulouse, est une œuvre maîtresse qui justifie les encouragements que donnait en ces termes à Paul Lacombe l'auteur de l'*Arlésienne* : « Vous bannir de la

Symphonie, vous n'en avez pas le droit; il faut faire de la Symphonie, — vous la ferez bien, je vous en réponds. »

Bien que s'inspirant des maîtres d'autrefois, de Mendelssohn, de Schumann et même de Beethoven (voir le début de l'Adagio), l'auteur a révélé, en maints endroits, des idées très personnelles. Le motif de la première partie, confié au cor solo, est habilement développé, puis interrompu par des épisodes dans lesquels on reconnaît une main fort expérimentée; la conclusion n'est elle-même que le retour du motif initial, s'évanouissant peu à peu jusqu'à l'accord final.

De toutes les parties de la Symphonie, c'est l'*Adagio* que nous préférons. Le début, avec ses merveilleux accords très soutenus et le sentiment qui s'en dégage, est absolument Beethovenien :



Le second motif qui se détache, en contre-temps, sur le premier est une véritable trouvaille; le charme en est pénétrant. Au mineur, le chant qui doit venir bien en dehors, nous rappelle les fines pages de Schumann et, lorsque le premier motif se représente avec largeur et vigueur, l'émotion ne fait que croître. Nous voudrions entendre cette belle composition exécutée par l'orchestre du Conservatoire.

L'*Allegro vivo* est un morceau de fantaisie qui nous remet en mémoire telle page champêtre de Frédéric Kiel. C'est vif, pimpant et plein d'humour.

Nous aimons moins le *final,* dont la carrure et l'idée feraient plutôt songer à un divertissement ou à une scène de ballet qu'à un dernier morceau de symphonie. Il est à remarquer du reste que tous les compositeurs, à peu d'exceptions près (et dans ces exceptions il faudrait compter Beethoven), ont été généralement moins bien inspirés pour le final que pour les autres parties de l'œuvre symphonique.

L'*Aubade printanière* (op. 37) et la *Sérénade catalane* (op. 39) pour orchestre ont été conçues dans un sentiment moins profondément artistique; elles ont été composées en vue d'être exécutées devant un public aimant surtout les œuvres qui ne viennent à l'encontre ni de ses habitudes ni de sa quiétude. Elles n'en sont pas moins musicalement écrites. Dans l'*Aubade* l'auteur nous mène gaîment, par une belle matinée de printemps, dans les sentiers fleuris. La nature est en fête; les effets d'ombre et de lumière se voient au loin dans les allées du parc. Tout cela est franc d'allure, sans prétention. Peut-être, aurions-nous à critiquer le mouvement en forme de danse qui domine dans tout le morceau. — La *Sérénade catalane,* bien qu'inspirée par des motifs pris au delà des Pyrénées, a un caractère très individuel. Nous y avons relevé des effets piquants de basson et un joli motif confié au violoncelle.

Dédié à Mme Roger-Miclos, le *Divertissement* (op. 40) pour piano et orchestre a été couronné par la Société des compositeurs de musique, au concours de 1885. Le prélude est un peu cherché; c'est un hors-d'œuvre dont

pourrait se passer, selon nous, cette page fort bien écrite, lestement enlevée, très intéressante dans ses développements, et qui nécessite de la part de l'exécutant une prestigieuse virtuosité.

C'est un souvenir non équivoque du style de Chopin qui a inspiré P. Lacombe, lorsqu'il a composé le *4e Impromptu* pour piano (op. 42) dédié à Mme Bordes-Pène. Il devait certes cette dédicace à la vaillante artiste, qui a su si bien mettre en valeur les œuvres de la jeune École. Dans ce trait au tissu léger procédant par chromatique, dans sa grâce un peu subtile, nous retrouvons le faire du Maître au talent original qui passionna toute une génération. Mais, tout en puisant comme bien d'autres à cette source enchanteresse, le compositeur s'est bien gardé de toutes réminiscences, de nature à enlever son mérite à cet *Impromptu,* qui doit être exécuté simplement et sans affectation.

L'*Album* pour piano (op. 46), dédié à Louis Diemer, se compose de six morceaux portant tous un titre différent. C'est une sorte de programme, dont l'auteur a cherché à rendre la pensée de la manière la plus exacte. Dans *Nuit étoilée* nous écoutons le charmant dialogue de deux âmes très éprises sous le ciel constellé d'étoiles. L'accompagnement en triolets donne à l'ensemble le calme voulu; la phrase mélodique s'épanouit le plus adorablement du monde au tempo primo (pianissimo). Peut-être adresserions-nous une critique à cette fusée, qui, au clavier, a la prétention de faire songer à l'étoile filante! C'est un hors-d'œuvre dans cette fine page! — Très bien venu, cet allegro con moto, *A travers champs,* avec ses changements de modulations, où la note mendelssohnienne perce tant soit peu! — Dans la *Valse* nous

remarquons un jeu de quintes très bien présenté, très original. — Le *Chant du pâtre* est dans la note voulue; la fin est très élégante. — *En poste* est plein de vie, de mouvement; la facture en est très carrée; le morceau est difficile à exécuter pour bien marquer surtout les coups de fouets et les grelots.

La *Marche élégiaque* (op. 50) est un petit tableau dans lequel se dessine tout d'abord une marche funèbre très caractéristique, annoncée par les timbales; au second plan apparaît un épisode tout de charme, dans lequel la flûte et le cor anglais, soutenus par les harpes, laissent échapper des notes cristallines, et que le quatuor reprend avec chaleur. C'est une page ensoleillée qui fait songer à telle impression musicale du regretté G. Bizet. Dans les sanglots de l'orchestre réapparaît le motif initial qui reçoit une énergie nouvelle du mélange des rythmes à trois et à quatre temps. Puis, graduellement, la marche funèbre s'éteint en une sorte de glas sur une quinte de la tonique.

Un sentiment à peu près identique a inspiré le compositeur, lorsqu'il composa, dans la même année 1889, les *Amours posthumes* sur les vers d'Armand Sylvestre.

Quand j'irai dormir sous les saules,
Où dans l'ombre tu m'attendras,
J'enfermerai dans mes deux bras
Ta tête blonde et tes épaules.
Nous serons deux morts amoureux,
Et nos baisers, parmi les herbes,
Feront croître des lys superbes,
Mêlant leurs calices peureux.. ..

La phrase mélodique, traduction parfaite de cette poésie mélancolique, rappelle les échos de telle page de Schubert ou de Schumann.

La *Suite pour piano et orchestre* nous a plu extrêmement, lorsque nous avons eu le plaisir de l'entendre exécutée, à la Salle Pleyel, par Mme Roger-Miclos. L'orchestre y joue un rôle prépondérant. Le prélude n'est pas la partie la mieux venue; mais, aussitôt que nous pénétrons dans l'Allegro giocoso, la franchise du dessin mélodique et rythmique s'accuse très nettement; l'intermède à cinq temps est bien imaginé. Voici la page la plus réussie du Concerto: le Largo à 9/8! au début, choral de l'orchestre, sur lequel vient se greffer une ravissante phrase mélodique, d'un style un peu archaïque, qui persiste jusqu'à la fin sans retour sur elle-même. — La phrase du piano solo est très profonde de sentiment; elle est reprise bientôt par l'orchestre et se développe pendant que le clavier égrène ses plus jolies notes. Quant au Presto, c'est une partie très brillante, alerte, bien écrite pour l'instrument, s'achevant par une cadence brillamment enlevée. L'intérêt est d'autant plus vif que l'auteur a su habilement ramener les motifs des quatre morceaux du concerto.

Composée à la même époque (1889) la *Rapsodie pour violon et orchestre* débute par une phrase légèrement exotique, qui se développe sans recherche. Puis survient un motif à cinq temps, très large et soutenu par les accords vigoureux de l'orchestre. A remarquer également la phrase épisodique sur la quatrième corde, qui a bien le caractère rapsodique, tout en étant très personnelle. Ce mouvement de rapsodie s'accuse de plus en plus nettement, jusqu'à la conclusion aboutissant à un trait vertigineux du violon.

La *Ballade* pour orchestre, exécutée au Concert donné par la «Société nationale de musique» à la Salle

d'Harcourt le 27 janvier 1895, est écrite dans une forme concise. A l'exception d'un mouvement à trois temps, très court, qui se trouve dans la partie médiane, sorte de petite marche funèbre avec deux pédales, l'une inférieure, l'autre supérieure (cette dernière donnant l'effet de cloches lointaines), tout le reste du morceau est bâti sur la phrase du début. Elle s'épanouit à la fin dans un majeur très franc de rythme et de mélodie, dont l'orchestration est absolument réussie. Au-dessus des harpes, flûtes, clarinettes et du quatuor divisé en sourdines, est superposé à l'octave le Violon-solo, sans sourdine. Il y là un effet de léger balancement, une sonorité délicieuse, un charme enveloppant.

Le compositeur, nous devons le mentionner, a fait souvent d'heureux essais dans l'emploi de *mesures variées*; celle à cinq temps lui est familière. Nous la trouvons dans la charmante *Gavotte* pour le piano; cela coule de source; de plus l'idée musicale est charmante et bien à lui. C'est une page-sœur des *Esquisses et souvenirs.*

* * *

Lors d'une excursion aux contrées méridionales de la France, nous avons pu accepter l'aimable invitation que nous avait adressée Paul Lacombe : les deux journées passées à Carcassonne et dans ses environs doivent compter parmi les jours fastes. Cette visite, du reste, répondait au désir qui nous hantait, de longue date, de contempler cette antique Cité, défendue par sa double enceinte de murailles et de tours, dont les vestiges admirablement conservés, grâce aux efforts de Viollet-

Le-Duc, se dressent fièrement sur la colline, toute voisine de la ville basse et que sépare la jolie rivière de l'Aude. En parcourant ces curieux chemins de ronde, ce vieux donjon, ces tours presque toutes dissemblables et merveilleusement organisées pour la défense, en admirant ces puissantes portes, notamment celle dite Narbonnaise où se voit le buste informe de dame Carcas, ces hautes murailles, l'ancienne cathédrale des XIIe et XIVe siècles, Saint-Nazaire, remarquable par son transept à double rangée de colonnes peut-être unique au monde, ses beaux vitraux, ses tombeaux, nous ne pouvions nous empêcher de remarquer quel violent contraste cette architecture d'autrefois comparée à celle de nos jours établit entre l'homme ancien et l'homme moderne. La lutte pour la vie s'y faisait sentir plus durement. Il semblait qu'en pénétrant dans cette place forte du moyen âge, nous allions voir apparaître ces ancêtres, bardés de fer, toujours prêts au combat, ce farouche Simon de Montfort, dont la haute stature le faisait distinguer dans les batailles, et qui n'avait qu'à brandir son sabre pour mettre en fuite ses ennemis. Ce fut lui qui, nommé chef de la croisade contre les Albigeois en 1209, prit d'assaut Béziers et Carcassonne : son tombeau, une simple plaque tombale, se trouve dans la vieille église Saint-Nazaire.

La ville basse, elle, a remplacé sa ceinture de remparts par de belles allées tournantes, couvertes de hauts platanes qui donnent, dans la saison d'été, aux habitants un ombrage rafraîchissant. Bâtie sur un plan régulier, entourée de jolies prairies arrosées par la rivière de l'Aude, Carcassonne a un aspect tranquille et reposant. Ici, plus de souvenirs sombres du moyen âge ; la vie y est facile : un square ombragé, couvert de gazons verts

et de fleurs, au milieu desquels émergent de gracieuses et sveltes statues en marbre blanc, un intéressant musée qui possède un des plus séduisants Chardin que nous connaissions, une de ces natures mortes où la magie de la palette du peintre se révèle par les colorations ravissantes, les gammes les plus variées, le rose, le bleu, le blanc surtout à faire pâlir tous les blancs de ses émules! Nous y avons vu encore, dans ce petit musée, de belles pages des maîtres anciens et modernes: des fleurs un peu tristes, mais élégantes, de Monnoyer, une coupe de cristal entourée de fleurs de Van Spaendonck, deux jolis portraits de femmes de Subleyras, une vigoureuse tête de soldat de Salvator Rosa, une nature morte de Jean-Baptiste Weenix; puis dans la galerie Courtejaire, un combat de Romains et de Gaulois de Luminais, le Départ des hirondelles de notre compatriote Hanoteau, un Caïn et Abel du sculpteur Falguière, une belle toile orientale de Benjamin Constant, etc.

Les habitants ont la politesse et l'élégance de mœurs qui distinguaient déjà, du temps des Romains, la Narbonnaise, et qui faisaient dire à Pline: « C'est plutôt l'Italie qu'une province. »

Dans ce milieu tranquille, Paul Lacombe s'est créé un intérieur charmant, que ses goûts, servis par une belle aisance, l'ont amené à embellir. La façade de la maison donne sur les boulevards : un vaste et large escalier, comme on savait si bien les établir autrefois, conduit au palier du premier étage, orné d'une magnifique tapisserie des Flandres; c'est la préface de la demeure d'un artiste. Le cabinet de travail, de grande dimension, se présente sous le plus séduisant aspect : ce sont de belles toiles suspendues au mur, le portrait de son père, très fine-

ment peint par un artiste de la localité; une *Vénus endormie,* dont le faire et les carnations font songer à la *Faucheuse* de Natoire du Musée de Nîmes; des gravures, des dessins accrochés çà et là dans un pêle-mêle artistique, de gaies faïences du Midi qui viennent jeter le reflet de leurs fraîches colorations sur les meubles et les tentures. Une riche bibliothèque, renfermant nombre de partitions élégamment reliées, complète cet ensemble.

Puis, notre compositeur a le bonheur de s'être entouré d'amis qui cultivent également les arts. Il suffit de pénétrer dans l'hôtel princier de la famille de Rolland pour reconnaître que la musique y est en grande estime, qu'elle y est même prépondérante. Dans la saison hivernale ont lieu, tous les lundis, des séances où s'exécutent les pages des grands compositeurs. Le maître et la maîtresse de la maison se tiennent au courant du mouvement musical et font avec la plus grande amabilité les honneurs de leur sanctuaire artistique. Ce sont des réunions intimes qui viennent charmer les longueurs de l'hiver et permettent de faire connaissance avec les œuvres les plus récentes, avec les partitions, avant même qu'elles aient vu le feu de la rampe au théâtre ou au concert.

On comprend mieux alors la vie de Paul Lacombe, apparaissant à intervalles irréguliers sur la scène parisienne et trouvant dans son entourage les éléments d'une excitation au travail et le commerce constant des belles-lettres.

En été, il va se reposer et travailler aussi dans cette propriété de la Forge, près Montolieu, qui était autrefois occupée par des usines et a été convertie depuis en lieu d'agrément. L'habitation est enfouie dans une gorge étroite de la Montagne-Noire, chaîne parallèle aux Pyrénées et à laquelle on arrive peu à peu, sans que l'ascen-

sion soit très sensible; elle est assise aux bords d'un petit gave, dont la chanson ne cesse de se faire entendre. La gorge est boisée; au feuillage des chênes verts se mêlent les fleurs si délicates des rhododendrons qui y ont été jetés à profusion et dont les hautes tiges s'élèvent au milieu d'une frondaison assez dense et à travers les herbes folles. Un jardin, où la nature a été plus cultivée, envoie au loin les douces odeurs des fleurs qui l'embellissent, et un superbe tilleul vit en excellente harmonie avec des magnolias et un palmier qui résistent aux rigueurs de l'hiver.

Des hauteurs environnantes, la vue est des plus étendues: on perçoit fort bien, lorsque souffle le vent marin, la chaîne neigeuse et teintée de bleu des Pyrénées, ainsi que le Canigou, sommet le plus élevé des Pyrénées orientales. Sur le premier plan et, dans un air tout vibrant, s'accusent les arêtes rondes des collines, plutôt couvertes de moissons que de bois. De jolies fleurs s'épanouissent le long des pentes : le chèvre-feuille odoriférant, le pois-fleur, aussi grand que celui qui pousse dans les jardins, la gentille centaurée rose, le mélilot doré avec son parfum de miel, les innombrables clochettes de la bruyère rose et blanche, le mille-pertuis...

« Dans ce sanctuaire aucun bruit n'arrive,
Du reste du monde on est isolé.
La petite fleur demande : « Qui vive? »
Quand dans l'air bourdonne un insecte ailé.

VICTOR BILLAUD. »

Dans cette petite gorge oubliée en un creux de la Montagne-Noire, le bruit seul du torrent y murmure et jase à loisir.

CATALOGUE

DES

OEUVRES DE PAUL LACOMBE

Musique d'Orchestre.

Op. 22. *Ouverture Symphonique*, exécutée chez PASDELOUP.

Op. 30. *1re Symphonie* (en *si* b.), couronnée et exécutée à la Société des compositeurs de musique. — Exécutée chez COLONNE.

Op. 31. *Suite Pastorale*, exécutée à la Société nationale.

Prélude pour un Drame Lyrique, exécuté à la Société nationale.

Op. 34. *2me Symphonie* (en *ré*), exécutée à la Société nationale et chez COLONNE (fragment).

Ouverture Dramatique, exécutée chez COLONNE.

Op. 37. *Aubade Printanière.*

Op. 39. *Sérénade Catalane.*

Op. 40. *Divertissement*, pour Piano et Orchestre, couronné et exécuté à la Société des compositeurs de musique.

Op. 43. *Intermède-Gavotte.*

Op. 44. *Ronde Languedocienne.*

Op. 47. *Sérénade*, pour Flûte et Hautbois.

Op. 48. *3me Symphonie* (en *la*), couronnée et exécutée à la Société des compositeurs de musique Exécutée chez COLONNE (fragment).

Op. 49. *Scène au Camp*, tableau Symphonique, exécuté à la Société nationale et chez COLONNE.

Op. 50. *Marche Elégiaque*, exécutée chez LAMOUREUX.

Op. 51. *Rapsodie*, pour Violon et Orchestre, exécutée à la Société nationale.

Op. 52. *Suite*, pour Piano et Orchestre, couronnée et exécutée à la Société des compositeurs de musique.
Op. 53. *Parade Hongroise*.
Op. 54. *Promenade sous Bois*.
Noël Audois, exécuté à la Société nationale.
Op. 56. *Aubade aux Mariés*.
Op. 59. *Gavotte*, à 5 temps, exécutée à la Société nationale.
Op. 60. *Chanson Gasconne*.
Op. 62. *Sous le Balcon*, Sérénade.
Op. 66. *Légende Symphonique*, exécutée à la Société nationale.
Op. 67. *Printemps joyeux*.
Op. 63. *Marche des Audois*.
Op. 70. *Chanson de route*.
Op. 73. *Ballade*, exécutée à la Société nationale (d'Harcourt).

Arrangements pour Musique Militaire.

Matinée dans les Bois (N° 1 de la *Suite Pastorale*), arr. par R. Chandon de Briailles.
Aubade Printanière, arr.
Aubade aux Mariés, arr. par Chic.
Marche des Audois.

Musique de Piano avec divers Instruments.

Op. 8. 1re *Sonate*, pour Piano et Violon.
Op. 10. *3 Morceaux de Fantaisie*, pour Piano et Violoncelle.
Op. 12. *Trio*, pour Piano, Violon et Violoncelle.
Op. 14. *4 Morceaux*, pour Piano et Violon.
Op. 17. 2me *Sonate*, pour Piano et Violon.
Op. 35. *Trois Airs de Ballet*, pour Piano et Violon.
id. *id.* pour Piano et Violoncelle.
Op. 37. *Aubade Printanière*, pour Piano et Violon.
id. *id.* pour Piano et Violoncelle.
id. *id.* pour Piano et Flûte.
Op. 47. *Sérénade*, pour Piano, Flûte et Hautbois.
Op. 51. *Rapsodie*, pour Piano et Violon.
Op. 67. *Printemps joyeux*, pour Piano et Violon.

Musique de Piano à 2 Mains.

Op. 4. *Grande Valse de Salon.*
Op. 5. *Absence et Retour,* 2 Romances sans paroles.
Op. 7. *Cinq Morceaux caractéristiques.*
Op. 11. *Deux Idylles et Caprice chromatique.*
Op. 13. *Nocturne.*
Id. *Impromptu.*
Op. 15. *1re Suite,* pour Piano.
Op. 16. *Arabesques.*
Op. 18. *Études* en forme de variations.
Op. 21. *Caprice-Polka.*
Op. 23. *Feuilles d'Album.*
Op. 24. *Ballade.*
Op. 25. *3 Valses* (extraites des Valses à 4 mains).
Op. 26. *Deux Impromptus.*
Op. 27. *Aquarelles.*
Op. 28. *Esquisses et Souvenirs,* morceaux en forme de Valses.
Op. 29. *Étude* (en *si* mineur).
Op. 31. *Suite pastorale.*
Op. 32. *Élégies.*
Op. 33. *Six Études.*
Op. 34. *2me Symphonie* (en *ré*).
Op. 35. *Trois Airs de Ballet.*
Op. 36. *Nocturne et Valse lente.*
Op. 37. *Aubade printanière.*
Op. 38. *Intermède de Concert.*
Op. 39. *Sérénade Catalane.*
Op. 40. *Divertissement.*
Op. 41. *Valse.*
Op. 42. *4me Impromptu.*
Op. 43. *Intermède-Gavotte.*
Op. 45. *Danse créole.*
Id. *Humoresque.*
Op. 46. *Album.*
Op. 47. *Sérénade.*
Op. 50. *Marche élégiaque.*
Op. 53. *Parade hongroise.*
Op. 54. *Promenade sous Bois.*
Op. 55. *Lœndler.*

Op. 56. *Aubade aux Mariés.*
Op. 57. *Intimités.*
Op. 58. *Air de Danse.*
Op. 59. *Gavotte* à cinq temps.
Op. 60. *Chanson gasconne.*
Op. 61. *Deux Valses.*
Op. 62. *Sous le Balcon.*
Op. 64. *2me Suite.*
Op. 67. *Printemps joyeux.*
Op. 69. *Passepied.*
Op. 70. *Chanson de Route.*
Op. 71. *Impromptu* (N° 5).
Op. 72. *Danses basques* à 5 temps.
Op. 74. *Lied et Intermède.*
Op. 79. *Pages improvisées.*
Op. 80. *3me Suite.*

Musique de Piano à 4 Mains.

Op. 9. *4 Pièces.*
Op. 22. *Ouverture symphonique.*
Op. 25. *Valses.*
Op. 28. *Esquisses et Souvenirs.*
Op. 30. *1re Symphonie.*
Op. 31. *Suite pastorale.*
Op. 37. *Aubade printanière.*
Op. 43. *Intermède-Gavotte.*
Op. 45. *Ronde languedocienne.*
Op. 47. *Sérénade.*
Op. 50. *Marche élégiaque.*
Op. 54. *Promenade sous Bois.*
Op. 56. *Aubade aux Mariés.*
Op. 59. *Gavotte* à cinq temps.

Musique de Chant.

Ave Maria, pour Ténor et Basse.
A Elvire, Méditation de LAMARTINE.
Brises de Montagne, 4 Mélodies.

L'Aveu, Mélodie pour Contralto.
Ici-bas, pour Contralto, poésie de SULLY-PRUDHOMME.
Ne jamais la voir ni l'entendre id.
Hymne à la Nuit, Chœur d'hommes sans accompagnement.
Amours posthumes, Poésie d'A. SILVESTRE.
L'Exilé id.
Fleur meurtrie, Poésie de LÉON GOZLAN.
Les Ames des petits Enfants, Poésie d'ACHILLE ROUQUET.
Voyage d'amoureux, Poésie de L. BONNEMÈRE.
Je ne sais pas de Fleur, Poésie d'A. SILVESTRE.
Comme l'Eau id.
Où tu n'es pas id.
La première Rose id.
La Saison des Roses, Poésie de THILDA.
Madrigal, Poésie de PADOVANI.
Vos Yeux id.
Frissons de Fleurs. Nocturne pour 2 voix de femme.
Bruyère jolie, Poésie de JEANNE DEJEAN.
Chanson triste, Poésie de MARIE KRYSINSKA.
Aubade printanière (en 3 tons), Poésie de J. RUELLE.
Pour celle qui n'a pas aimé.
Aubade, poésie de JEAN LAHOR.
Les Ailes du Rêve, poésie de FUSTER.
La Chanson des Lèvres, poésie de JEAN LAHOR.
Nuit d'Hyménée id.
Madone id.
Sonnet à l'Amie, poésie de SILVESTRE.
Mandoline, poésie de JEANNE DEJEAN.

CHARLES LEFEBVRE

CHARLES LEFEBVRE

« La biographie bien comprise et bien maniée est un instrument sûr pour initier à l'histoire des hommes et des temps. »

Sainte-Beuve — Causeries du Lundi.
T. I. Page 289.

I

LA BIOGRAPHIE

Du plus loin qu'il nous souvienne, nous rencontrâmes Charles Lefebvre dans un aimable milieu artistique, la famille du peintre en miniature Maxime David[1]. C'était vers 1860 ou 1861 qu'avaient lieu les charmantes réunions de la rue de Lille. Mme Maxime David, née Lydie Carnot[2], avait une belle voix de contralto qu'elle avait cultivée et qui lui avait valu de nombreux succès dans le monde. Sa fille, toute jeune alors, avait pris des leçons de Mme Mattmann[3], et touchait

[1] M. Maxime David a institué un Prix de 400 fr., décerné par l'Académie des Beaux-Arts à la meilleure miniature figurant à l'Exposition annuelle.

[2] Elle était proche parente de M. Sadi Carnot, député de la Côte-d'Or, devenu président de la République française.

[3] Mme Louise Mattmann, pianiste fort remarquable, est morte à Paris le 12 septembre 1861, à l'âge de trente-quatre ans.

fort agréablement du piano. Elle ne se contentait pas d'être pianiste; elle chantait avec sa mère les subtils duos de Mendelssohn et de Schumann. Sans être belle, elle avait de cette grâce un peu effacée du pastel qui séduit. Elle devait épouser plus tard Léonce Mesnard, maître des requêtes au Conseil d'État, ce critique si fin et si profond, qui maniait le clavier avec une réelle et toute particulière habileté. C'est dans cette demeure que nous le vîmes pour la première fois, ainsi que Charles Lefebvre, qui, bien jeune alors (il n'avait pas plus de dix-sept ans), se livrait déjà à la composition.

Nous avions organisé, mon frère et moi, avec leur concours, des séances de musique de chambre, où nous passions tous les grands maîtres en revue, depuis Haydn, Mozart, Beethoven jusqu'à Mendelssohn et Schumann. On n'oubliait pas les œuvres des nouveaux, qui étaient rares à cette époque; car les compositeurs français, à quelques exceptions près, n'ont guère commencé à écrire de la musique de chambre, ayant une réelle valeur, que vers 1860. Nous exécutâmes, ainsi, les premiers essais de Ch. Lefebvre dans ce genre de musique, un trio et un quatuor restés inédits. On percevait déjà, dans ces œuvres de jeunesse, l'influence de celui qui ne fut pas son maître à proprement parler, mais qui lui donna dès le début de précieux conseils; nous voulons parler de Charles Gounod.

Quels délicieux souvenirs, mêlés aux tristesses de les avoir vus s'évanouir si vite, n'avons-nous pas conservés de ces horizons lointains! En remontant le cours du passé, qui devient plus lumineux à mesure que l'on avance en âge, nous voyons se dresser à nouveau le décor de cet intérieur tout d'intimité : les physionomies, les gestes, les

états d'âme de chacun ressuscitent et s'animent; on revit, pendant quelques courts instants que l'on voudrait voir se prolonger, les jours d'autrefois.

Le papa David était bien un peu prud'homme. Confiné dans son travail de miniaturiste, dont il avait appris les premiers éléments avec Mme de Mirbel, il ne jurait que par M. Ingres et s'escrimait contre le révolutionnaire E. Delacroix. Mais nous prenions un malin plaisir à lui faire avaler quelques couleuvres, lui faisant l'éloge à outrance de l'école romantique en peinture et en rabaissant celle que nous nous plaisions à dénommer « l'école des pompiers ». Il avait aussi la faiblesse du calembour : parmi les amateurs qui assistaient à nos réunions musicales se trouvait un jeune homme répondant au nom de Pajou. Il arrivait généralement en retard et, lorsqu'il entrouvrait la porte du salon, Maxime David ne manquait jamais de l'accueillir par ces mots : « Ah *çà, Pajou,* quand arriverez-vous à l'heure ! »

Charles Lefebvre nous apparut, au milieu de cette société d'artistes, comme une nature douce, fine, aristocratique. Il tenait cette distinction et son goût inné pour les arts de ses auteurs. Son père, élève de Gros, était peintre d'histoire. Il a fait beaucoup de tableaux religieux ou de genre décoratif, dont on trouverait les originaux aux églises Saint-Louis, Saint-François-Xavier, au Palais de Justice, dans les musées de province, etc... On a de lui également des sujets mythologiques et des portraits estimés, notamment ceux du Dr Adelon et de Jules Favre ; il avait été camarade de pension du célèbre avocat. Esprit très cultivé, il avait des dispositions pour tout ce qui touchait à l'art ; il jouait même du violoncelle et s'était lié avec plusieurs musiciens de l'époque, Baillot,

Sauzay. Il fut, avec le baron Taylor, l'un des fondateurs de l'Association des artistes. — Charles Lefebvre ne connut pas sa mère, qui mourut deux mois après sa naissance. Originaire de Touraine et veuve en premières noces du comte de Marsay, lorsqu'elle épousa M. Charles Lefebvre père, elle était fille du baron Bruguière de Sorsum, qui eut son heure de célébrité littéraire, sous le premier Empire et la Restauration, par quelques poésies et des traductions en vers d'auteurs anglais.

* * *

Charles-Édouard Lefebvre est né à Paris, rue du Bac, n° 42, le 19 juin 1843. Son enfance s'est écoulée dans un milieu artistique qui devait favoriser le développement de facultés déjà à l'état latent et n'attendant que le moment psychologique pour apparaître. Nombre d'artistes, dont plusieurs des plus connus, fréquentaient la maison de la rue du Bac : il suffirait de citer les noms de Jules Sandeau, Dauzats, Sauzay, Justin Ouvrié, Maxime David, le graveur Oudiné, dont le jeune Charles Lefebvre devait plus tard épouser la fille, et enfin l'illustre auteur de *Faust*. Il vécut là comme une plante dans un terrain fertile ; il assista à la naissance des idées élevées sur les beaux-arts, à leur développement, à leur combinaison ; sa jeune âme reçut l'ineffaçable empreinte du Beau. Aussi, dès l'âge de douze ans, commençait-il à s'essayer dans la composition : il apprenait le piano avec un artiste de l'Opéra-Comique, M. Merlé, qui, possédant une solide instruction musicale, donnait à son élève des leçons d'ac-

compagnement et l'initiait au premier bégaiement de la Muse. Sous sa direction et celle de son père, il connut bientôt les œuvres des grands maîtres classiques, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven,... se perfectionna peu à peu lui-même dans l'étude du clavier et apprit dans les livres *ad hoc* les premiers éléments de l'harmonie. Il allait en même temps au Lycée Bonaparte (aujourd'hui Condorcet); car son père, bien qu'approuvant et encourageant même ses travaux artistiques, rêvait pour lui une profession ressortissant des lettres. Ses humanités terminées, il suivit les cours de l'École de droit et obtint le diplôme de licencié[1]. C'est pendant cette période, consacrée à l'étude des pandectes, que Charles Gounod fut frappé des dispositions très marquées de Charles Lefebvre pour la musique. Il fut son véritable initiateur, sans être officiellement son maître : l'auteur de *Faust*, du reste, ne professa pour ainsi dire jamais ; il n'eut pas d'élèves, un seul peut-être, Léon Pillaut, actuellement conservateur du Musée du Conservatoire.

Ce fut grâce à l'intervention de Gounod qu'il entra au Conservatoire, dans la classe d'Ambroise Thomas, en octobre 1863, l'année même où J. Massenet obtint le premier grand-prix de Rome avec la cantate *David Rizzio*. Déjà, dès l'année 1861, assistant à l'exécution d'*Atala*, cantate qui avait valu le prix de Rome à Théodore Dubois, le jeune Lefebvre s'était écrié : « Anch' io sarò... » Le sort en était jeté ; il serait musicien ! Pendant les années d'études au Conservatoire, il se lia avec Alexis Chauvet, ce musicien si bien doué, enlevé préma-

[1] Le président de sa thèse de licence était Ortolan, le père du compositeur-amateur.

turément à l'art, et qui donna d'excellents conseils et d'utiles leçons à nombre de jeunes artistes, en les initiant surtout à l'œuvre de J. S. Bach.

A la fin de sa première année (1864), il concourut pour le prix de Rome avec Saint-Saëns, Sieg, Constantin et Dannhäuser : le prix fut décerné à Sieg. L'année suivante, second concours, nouvel échec ; le vainqueur fut Charles Lenepveu. Après cette deuxième épreuve, restée sans résultat pour lui, il part pour Rome, où il se sentait attiré comme par un irrésistible aimant ; puis, à son retour, il épouse Mlle Marie Oudiné, la fille du graveur en médailles [1], à laquelle il était fiancé depuis plusieurs années. Pendant cette période du mariage, on exécute quelques-unes de ses compositions dans des concerts particuliers; il obtient plusieurs lectures aux Concerts Pasdeloup et enfin prend part au concours d'opéra-comique, qui n'avait pas attiré moins de soixante-trois concurrents : Charles Lenepveu fut le lauréat avec *le Florentin* (novembre 1869). L'union contractée sous les meilleurs auspices avec Mlle Oudiné ne fut malheureusement pas de longue durée; les joies du foyer furent brèves. Sa femme mourut dans le cours de l'année 1869, et sa fille, l'année suivante. Mais cette terrible épreuve, loin de l'abattre, le grandit, et il se réfugia dans l'art, à qui il demanda le calme, sans chercher l'oubli.

Grâce à une nouvelle réglementation des concours de Rome, qui reportait, comme jadis, la limite d'âge à trente ans, Charles Lefebvre put se présenter à nouveau en 1870. Il obtint le prix conjointement avec Henri Ma-

[1] M. Oudiné exécuta, entre autres œuvres, le modèle si connu de la monnaie d'argent de la République de 1848, réadopté par la République de 1870.

réchal, pour la cantate *le Jugement de Dieu,* qui, fait à noter dans l'histoire des Prix de Rome, ne put être exécutée en raison des événements politiques et des désastres qui assaillirent notre malheureux pays. Les deux compositeurs furent forcés de retarder momentanément leur départ, et Charles Lefebvre, incorporé dans les bataillons de la garde nationale, passa le temps du siège à Paris. Ce fut après l'armistice seulement qu'en compagnie d'Henri Maréchal et du regretté sculpteur Lafrance il put se rendre à Rome, où les avaient précédés les autres prix de Rome de la même année. Depuis son premier voyage en Italie (1866), il s'était passionné pour la Ville aux sept collines, et cette passion avait été encouragée par le milieu très artistique dans lequel il avait vécu; excellente préparation pour en goûter et subir le charme.

Hébert, le peintre de la *Malaria,* était alors directeur de la Villa Médicis. C'était un esprit charmeur, très cultivé, profondément amoureux de son art et de l'Italie, idéaliste fervent (on le voit dans ses œuvres) et très épris également de la musique. Il était un peu « du même bateau » qu'un de ses prédécesseurs, l'auteur de la *Source:* peintre, il regrettait son violon. En trouvant en lui un musicien, Charles Lefebvre faisait revivre, dans les petites séances musicales de l' « Académie », les souvenirs d'une autre époque de la Villa Médicis, où « le papa Ingres » trottinait à plaisir, en jouant avec Fanny Mendelssohn les sonates de Mozart et de Beethoven (1839-1840). Hébert était heureux de faire de la musique à cœur joie avec Charles Lefebvre et l'architecte Dutert.

Ses autres camarades de Rome furent Mercié, Machard, L. Olivier Merson, Ernest Barrias, Charles

Bigot[1], E. Ulmann, etc. Il fit également connaissance avec Liszt, au couvent de *Santa Francesca Romana* sur le Forum. Quels souvenirs gardés de ces réceptions où les plus jolies femmes de la société cosmopolite de Rome semaient des fleurs sous les pas du virtuose qui exerçait sur elles une si étrange fascination! N'est-ce pas à cette époque qu'une trop célèbre fille de l'Ukraine, une comtesse «jeune encore, d'une maigreur effrayante, à la figure pâle et spirituelle, aux grands yeux noirs à fleur de tête», s'éprit pour lui d'une passion intense, dont elle entretint plus tard le public dans les *Souvenirs d'une Cosaque?* Un matin, pour fêter le retour du maître d'un voyage à Munich, elle récoltait toute une moisson des fleurs les plus délicates dans un beau jardin de la *Porta del Popolo*, pour en couvrir littéralement l'appartement de Liszt au couvent de *Santa Francesca Romana.* — Hébert donnait à la Villa Médicis des dîners auxquels assistaient de nombreux invités. Liszt était un des hôtes de la Villa, et ne dédaignait pas de faire danser tout un essaim de jolies femmes avec les valses mélancoliques de Schubert. C'était en été; les fenêtres étaient toutes grandes ouvertes, et les beaux couples venaient respirer l'air embaumé des parfums du Pincio.

Pendant son second séjour à Rome, de 1871 à 1873, Charles Lefebvre entreprit un voyage en Grèce et en Orient avec l'architecte Dutert. A Athènes, il but l'antique à pleine coupe: les ruines superbes, la vue du Parthénon, les souvenirs qui s'y rattachent, la végétation toute particulière, les myrtes et les oliviers enveloppèrent

[1] Charles Bigot, le publiscite mort en 1894, avait épousé une des filles du peintre américain Healy, qui s'est fait apprécier en littérature sous le pseudonyme de Jeanne Mairet.

notre voyageur d'une atmosphère éminemment poétique et lui laissèrent des impressions des plus durables.

A Rome, il composa : le *Psaume XXIII* pour chœur et orchestre, qui, en 1874, inaugure les exécutions publiques, au Conservatoire, des envois de la Villa Médicis, et qu'on entendit, plus tard, aux concerts officiels du Trocadéro, pendant l'Exposition universelle de 1878, — les deux premières parties du drame biblique *Judith*, — et différents morceaux symphoniques, exécutés depuis dans les grands concerts.

De retour à Paris, à la fin de l'année 1873, Charles Lefebvre repartit pour l'Italie, après l'exécution des envois de Rome; son séjour y fut de quelques mois. Il devait y retourner encore en 1889 et 1890, tel était l'attrait qu'avait exercé sur lui cette terre de Beauté, telles avaient été profondes les sensations qui avaient fait vibrer tout son être au contact des œuvres divines et au souvenir des grands gestes du passé. Ce pèlerinage lui permettait aussi de revoir celui pour lequel l'amitié était toujours aussi vive, Hébert, ce fervent des belles contrées qu'enveloppent de leurs flots l'Adriatique et la Méditerranée.

Les milieux qu'il fréquente à Paris n'ont pas peu contribué à entretenir son fervent amour pour la Muse.

Un salon très accueillant pour lui, à son retour de Rome, fut celui de M. et Mme Viardot, où se réunissaient, les jeudis, toutes les célébrités de l'art musical. Faire revivre ce milieu dans lequel, à côté de Gounod, Saint-Saëns... figuraient des littérateurs de haute envergure, Renan, Flaubert, H. Martin, J. Simon, c'est tout d'abord évoquer le souvenir de cet aimable cosmopolite, de ce doux et beau colosse à la tête neigeuse, à la longue

barbe blanche, au regard limpide, du romancier russe Ivan Tourguéneff[1], qui fut un des hôtes les plus assidus de la famille Viardot. Il avait en lui toutes les séductions de sa race, augmentée d'un esprit personnel et d'un grand savoir, rapporté de ses voyages à travers le monde. Dans ses œuvres, son pessimisme est sans misanthropie; sa tendresse s'étend à toutes les misères humaines, surtout à celles de sa chère Russie. Sa vive et ardente sympathie pour la nature féminine met à nu les plus profonds replis de son cœur. N'est-ce pas lui qui rapportait un jour cette réponse typique d'un domestique placé par lui dans le ménage Viardot, et auquel il demandait le motif de son départ: « Ce ne sont pas des gens comme il faut. Non seulement la femme, mais le mari me parle à table. »!! C'est précisément cette bonté de la famille Viardot pour les plus humbles qui resserra son union avec Tourguéneff.

Le salon proprement dit était séparé par quelques marches de la galerie de tableaux que M. Louis Viardot, en critique d'art éclairé[2], avait su former avec intelli-

[1] Plusieurs littérateurs, notamment Paul Bourget, écrivent *Tourguéniev* (d'après M. Boborykine). Nous possédons, dans notre collection d'autographes des lettres signées: *Ivan Tourgueneff*.

[2] Lors d'une excursion faite à Melun et dans ses environs, nous avons découvert dans le petit musée de cette ville deux souvenirs intéressants de la famille Viardot: le premier est un portrait de Mme Viardot, dans le rôle d'*Orphée* de Gluck, revêtue d'une tunique blanche et la lyre à la main. L'œuvre est signée Philippe et datée de 1860; elle a été offerte à la Ville de Melun par le peintre. C'est dans l'année 1859 que, sous l'impulsion d'Hector Berlioz, Mme Viardot contracta un engagement avec le directeur du Théâtre-Lyrique pour interprêter d'une manière magistrale le rôle d'Orphée. Le sculpteur Aimé Millet a exécuté, à la même époque, un buste magnifique de la cantatrice dans le costume de ce personnage.

Le second souvenir est un don de M. Louis Viardot au Musée de

gence : au fond se dressait le bel orgue de Cavaillé-Coll, sur lequel se faisaient entendre tour à tour Saint-Saëns, Guilmant, Théodore Dubois et nombre de musiciens illustres. Parmi les plus belles toiles de la galerie, on remarquait d'admirables portraits de l'École hollandaise, un, entre autres, attribué à Antonio Moro, un Van der Neer superbe, un très intéressant Goya, un Titien... Puis il était permis d'admirer le fameux manuscrit de *Don Juan,* donné récemment par Mme Viardot au Conservatoire, des fragments d'un quatuor à cordes de Beethoven et d'une cantate de J. S. Bach. Quelles charmantes réunions musicales dans un cadre aussi artistique! Pauline Viardot, entourée de tous les siens si bien doués pour l'art musical[1], faisait encore entendre de temps à autre cette voix si profondément sympathique et dramatique, qui a fait l'*émerveillement* de toute une génération. Nous retrouvons dans nos cartons quelques feuillets détachés de notes prises après une audition, par cette grande artiste, du *Roi des Aulnes,* au Concert populaire du 7 avril 1872. Paraphrasant les belles stances d'Alfred de Musset à la Malibran,

Melun. Il porte l'indication suivante : « *La Nourrice de Chardin.* Tableau original de Siméon Chardin offert au Musée de Melun par M. Louis Viardot, homme de lettres. » L'attribution est contestable. — Le ménage Viardot a habité une propriété située à Courtavenel (Seine-et-Marne).

[1] Mme Viardot (Michelle-Pauline Garcia) a eu quatre enfants : Mme Louise Héritte-Viardot, qui s'est adonnée à la composition ; Mme Chamerot-Viardot et Mme Duvernoy-Viardot, qui, dès leur enfance, chantaient avec une homogénéité parfaite les duos des maîtres, et dont la dernière s'est fait entendre avec succès comme cantatrice, — enfin M. Paul Viardot, élève de Léonard, violoniste distingué.

« Et de toi, morte hier, de toi, pauvre Marie »,

. . . . . .

nous laissions échapper de notre plume ces quelques lignes, bien faible témoignage de notre admiration pour le talent de la cantatrice: «Non! tu n'es point morte, ô Malibran. N'est-ce point toi qui transportais hier tout un peuple suspendu à tes lèvres? N'est-ce point hier qu'avec cet accent plein de charme profond et de terreur, tu nous faisais entendre le *Roi des Aulnes*, page immortelle de Schubert! Et l'air du premier acte d'Orphée, n'est-ce point toi encore qui nous le chantais avec cet art divin et cette voix du cœur qui, seule, au cœur arrive? N'était-ce qu'un rêve? Et la voix céleste n'était-elle qu'un écho du passé?... C'était Pauline Garcia, ta digne sœur, ô Malibran, sœur par le cœur et le talent. Tu lui as laissé ces qualités de génie, ces hardiesses, cette imagination qui ont inspiré le grand poète et qui rendront immortel le nom des Garcia! »

Charles Lefebvre a été un des fidèles des *Lundis* de Saint-Saëns, d'abord au faubourg Saint-Honoré, puis rue Monsieur le Prince. C'est à une de ses soirées que Mme Viardot fit entendre pour la première fois le *Voile*, de Charles Lefebvre, d'après l'*Orientale* de Victor Hugo. Il se lia également avec la famille Clamageran. Mme Clamageran, fille du compositeur Hérold, sœur de l'ancien préfet de la Seine, excellente musicienne, avait conservé le culte de son père; elle réunissait chez elle toute une société d'artistes et donnait des auditions musicales dans lesquelles étaient exécutées les compositions de jeunesse d'Hérold et celles des auteurs contemporains. Elle confia même à Charles Lefebvre la direction d'un concert avec

orchestre qu'elle donna à la Salle Érard le 22 janvier 1887, pour faire entendre quelques-unes des principales œuvres posthumes de son père [1].

Bien que resté fidèle à son éducation très classique, le compositeur, dont nous tentons d'esquisser la physionomie morale et physique, a suivi avec intérêt le mouvement contemporain dans toutes les branches de l'art.

En musique, ce sont les concerts inaugurés par Pasdeloup, d'abord à la Salle Herz, puis au Cirque d'Hiver qui l'initièrent peu à peu à l'éclosion du romantisme : une audition du *Songe d'une Nuit d'été* exerça sur lui une influence décisive et lui révéla le génie de Mendelssohn. Plus tard la poésie si intense de l'œuvre de Schumann s'imposa vivement à lui, et la révolution opérée par Richard Wagner le trouva plein d'enthousiasme, puisqu'il entreprit à plusieurs reprises le voyage de Bayreuth, dans le but de pénétrer plus à fond dans les arcanes de l'art wagnérien. Mais il a été moins attiré (et, en cela, il a suivi l'exemple d'autres compositeurs de l'école française) vers le talent primesautier de Johannès Brahms. Il est à remarquer combien est restreint le nombre de ceux qui, suivant avec intérêt le développement de l'art musical, ont acclamé les premières compositions si profondément originales du maître de Hambourg. Robert Schumann est peut-être le seul qui ait pressenti

[1] Nous relevons à titre de curiosité la nomenclature de ces œuvres, bien inconnues du public d'aujourd'hui : *Symphonie* en *ut* (avril 1813). — *Sonate* pour piano seul (septembre 1811). — *Alcione*, scène (décembre 1811). — *Duo* pour piano et cor (décembre 1811). — *Hercule mourant*, scène (novembre 1811). — *3e Concerto* en *la* (février 1813). — Fragments de la *Gioventù di Enrico Quinto* (Naples 1815). — Fragments de la *Symphonie* en *ré* (mai 1814).

l'avenir de l'auteur du *Requiem allemand.* Cette sorte d'indifférence pour une nature aussi géniale que celle de J. Brahms, que l'on rencontre chez des musiciens de la plus grande valeur et absolument à même de l'apprécier, ne proviendrait-elle pas de ce fait que cette nature est profondément allemande, plus germanique encore que celle de Schumann et, par cela même, trouvant peu d'échos dans un pays de race latine? Ajoutons que son œuvre est objectif, très en dedans, empreint d'une tristesse, d'une gravité peu en rapport avec l'esprit français; l'invention mélodique ne vous séduit pas de prime abord et ne vient pas à vous; elle est subtile, et le charme ne s'en dégage qu'après une étude très approfondie. Si les compositions de Johannès Brahms avaient été lues et étudiées avec autant de discernement que celles de Richard Wagner, avec moins de parti pris peut-être, on aurait été amené à découvrir quels trésors de grâce attendrie et de mâle puissance tout à la fois renferme l'œuvre d'un maître qui, selon nous, est le véritable continuateur de Beethoven et de Schumann.

En littérature, Charles Lefebvre est également un fervent de l'idéal, et ce qu'il préfère dans le mouvement contemporain c'est celui que personnifient Alfred de Musset, Sully Prudhomme, Coppée..., dans des œuvres où se reflète, avec l'habileté poétique, le sentiment le plus profondément humain. Toutefois, en faisant partie, à son retour de Rome, du Comité de la Société nationale de musique et en continuant à en être membre participant après l'évolution et le mouvement en avant de cette Société, c'était faire preuve d'éclectisme et manifester le désir de ne pas rétrograder ou de se mouvoir sur place.

En 1884, l'Académie des Beaux-Arts lui décerna le prix *Chartier* pour l'ensemble de ses œuvres de musique de chambre et le lui accorda de nouveau, en 1891.

* * *

Charles Lefebvre est de taille ordinaire et de constitution plutôt délicate que puissante. Son visage, bien que d'aspect un peu sévère au premier abord, respire la douceur. Cette apparence de froideur se retrouve surtout dans les portraits qui furent faits de lui dans sa jeunesse, notamment dans celui exécuté à Rome en 1871 par Lematte. A l'aurore de la vie, l'influence maternelle lui a manqué, et cependant la douceur, la distinction qui prédominent chez lui pourraient laisser supposer qu'une femme a dirigé son éducation première.

Sa conversation se ressent de ses études littéraires elle est des plus intéressantes et, qu'il parle musique, peinture, littérature..., il connaît son sujet et le développe en styliste. Sa vie a été toute d'honnêteté, de labeur, de persévérance et de distinction.

Très épris de la nature, il profita de son séjour en Italie pour entreprendre en dehors de la péninsule certaines tournées lointaines en Grèce, en Turquie, en Asie-Mineure, et fit, plus tard, divers voyages, notamment en Allemagne. La belle saison le voit dans un petit cottage à Vattetot près d'Étretat, sur les côtes de la Manche : là, il se recueille et travaille ; c'est qu'il aime par-dessus tout son art et que tous ses instants lui sont consacrés, ainsi qu'à la littérature, dont il suit avec intérêt le mouvement. Il avait séjourné de longs étés à Étretat avec la famille

Oudiné, pour laquelle son affection n'avait subi aucun ralentissement après la fin prématurée de sa femme. C'est dans ce milieu qu'eut lieu sa première entrevue avec Ambroise Thomas, qui était très lié avec le graveur Oudiné et passait aussi parfois ses vacances à Étretat.

Son appartement de l'avenue de Villiers, à deux pas du véritable palais élevé par le banquier et collectionneur M. Gaillard, n'a rien d'artistique en tant qu'installation; mais il contient quelques jolies œuvres d'art. Il en est une surtout que pourrait lui envier son richissime voisin, c'est une peinture sur bois, avec fond or, de l'ancienne école flamande, représentant la tête de saint Jean-Baptiste, œuvre de premier ordre, d'une facture étonnante, dans laquelle la lividité de la tête, les lèvres exsangues sont rendues avec la plus grande puissance de vérité et d'expression. La répétition de cette belle page se trouve au Musée de Bruxelles.

Au nombre des peintures de son père, qu'il a pieusement conservées, se trouvent, un peu au hasard dans les diverses pièces de l'appartement, des esquisses d'après les peintres italiens; un charmant petit portrait représentant le peintre lui-même ; un dessin au crayon relevé de blanc donnant une vue de Rome prise de la Villa Médicis; une esquisse d'un tableau représentant Méhul enseignant les chants nationaux sur la place publique en 1792, et dont l'original se trouve à la bibliothèque du Conservatoire; une vue de son atelier rue du Bac; des cartons de vitraux, premières esquisses des dessins composés pour l'église Saint-Leu à Paris et détruits en 1871 pendant la Commune; des paysages, puis des dessins, des *croquetons* en portefeuilles.

Dans le cabinet de travail, voici des souvenirs d'Ita-

lie, qui sont également des souvenirs de ses camarades de Rome : une fraîche aquarelle d'Axilette, rappelant la coloration tendre des verts de Corot et représentant le « Bosco » de la Villa Médicis ; un effet de nuit à la Piazzetta de Venise, avec les deux puissantes colonnes de granit portant l'une saint Théodore et l'autre le lion de saint Marc, un coin du palais des doges et, dans le lointain, des navires et l'église Saint-Georges ; puis la photographie du tableau d'Hébert, intitulé le *Banc de pierre*, qui inspira à Théophile Gautier sa charmante poésie :

> « Au fond du parc, dans une ombre indécise
> Il est un banc solitaire et moussu, »

et au compositeur Charles Lefebvre sa mélodie pour mezzo-soprano. Un petit cabinet en bois noir, orné de plaquettes en cuivre repoussé, à lui offert par Ambroise Thomas, à l'époque de son mariage avec Mlle Oudiné, rappelle quel passionné collectionneur a été l'auteur d'*Hamlet* et quels trésors artistiques renfermait son intérieur au Conservatoire.

Ajoutons encore plusieurs jolies choses répandues un peu çà et là : le masque en plâtre de Beethoven, la reproduction également en plâtre du petit et fin médaillon de Wolfgang Mozart, dont l'original a appartenu à Ingres, un remarquable dessin de L. O. Merson, des coins et médailles de l'habile graveur Oudiné, son beau-père, le médaillon en marbre blanc de Mlle Oudiné, par ce dernier, et son portrait à l'huile par Ch. Lefebvre père, un buste en bronze du maître de la maison, par Lafrance, le médaillon en plâtre de F. Liszt par

David d'Angers; un crayon délicat de Paul Flandrin retraçant les traits de Mlle Oudiné; une délicieuse tête d'étude en bronze de Mercié; des instruments japonais du plus beau travail rapportés d'un voyage de l'Extrême-Orient par son ami, M. Georges Bousquet, l'auteur d'un très important travail sur le Japon, actuellement conseiller d'État; des partitions des maîtres, etc...

Nous avons ainsi l'aspect du milieu dans lequel travaille Charles Lefebvre. Quelques esprits chagrins trouveront peut-être inutile cette mise à nu de l'intérieur d'un artiste. Nous pensons autrement qu'eux, et il n'est pas sans intérêt de pénétrer dans le *home* de celui qu'un labeur de chaque jour retient au foyer et qui cherche à s'entourer de souvenirs, d'œuvres d'art, marquant bien les diverses étapes de son existence et les goûts qui le hantent.

Pourquoi, a écrit Edmond de Goncourt, « n'écrirait-on pas les mémoires des choses au milieu desquelles s'est écoulée une existence d'homme? »

Ces mémoires, il les a écrits dans la *Maison d'un Artiste*.

* * *

II

L'ŒUVRE

Le *faire* n'est ni très puissant ni très frappant *dès l'abord*: c'est peut-être pour ce motif que la musique de Charles Lefebvre a été comparée à un délicat pastel. Ce serait déjà une très jolie note que celle correspondant

aux gracieuses évocations de ces charmantes pages signées des maîtres d'autrefois, Maurice Quentin de La Tour, Perronneau, Rosalba, Chardin, Prud'hon... Et, parmi ces œuvres, plusieurs d'entre elles ont la valeur et la puissance de bien des toiles. Regardez, admirez au Musée de Saint-Quentin les pastels de La Tour, ses étonnantes et vivantes préparations. « La tête vient à vous, elle sort du cadre, elle s'enlève du papier, et il vous semble n'avoir jamais vu, dans aucun dessin de n'importe quelle école, une pareille représentation d'une figure, quelque chose de crayonné qui fût autant quelqu'un de vivant [1]. »

Charles Lefebvre n'aura peut-être pas été en musique un pastelliste de la force de La Tour; il posséderait plutôt la grâce des jolis pastels de Rosalba. Sa prédilection très marquée pour l'œuvre de Mendelssohn l'a amené, sans s'en douter peut-être, à se rapprocher de ce maître qui fut un gracieux plutôt qu'un puissant. Les conseils que lui donna, dans sa jeunesse, un autre de ses dieux n'ont pas été sans exercer une influence, qui sera moins visible à l'apogée de sa carrière, mais qui subsistera quand même. Il n'est pas le seul, du reste, parmi les représentants de la nouvelle école française, qui ait puisé à la source enchanteresse et troublante, dans laquelle se sont reflétées les vaporeuses images de Marguerite et de Juliette, — et qui ait suivi de plus ou moins près les traces d'un maître très épris lui-même de Mendelssohn, dont la gloire est due plutôt à la tendresse qu'à la puissance de ses pages d'amour.

[1] *L'Art au XVIIIe Siècle* par E. et J. de Goncourt. — Première série — La Tour, page 318.

Ce n'est point toutefois affirmer que l'œuvre de Charles Lefebvre ne renferme que des créations de demi-caractère. Si l'on ne se formait un jugement que d'après celles de ses compositions vocales et instrumentales entendues le plus souvent à Paris, tels que *Les Lilas*, certains chœurs pour voix de femmes, le Prélude d'*Eloa*, on serait tenté en effet de décerner à leur auteur le surnom de gracieux pastelliste. Mais *Judith*, le *Psaume*, plusieurs parties de *Zaïre* sont là pour prouver que le côté vigoureux et puissant est loin d'être exclu de son œuvre. Et si nous n'avons pu nous rendre compte de cette particularité, c'est que *Judith*, pour ne citer qu'un exemple, a été exécutée beaucoup plus souvent à l'étranger qu'en France. Pourquoi? Parce que nos voisins du Nord et de l'Est possèdent des sociétés chorales admirablement organisées pour l'exécution d'œuvres dans le genre de *Judith*. Ce n'est pas que nous n'ayons en France et à Paris des sociétés chorales de valeur (La Société *Guillot de Sainbris*, l'*Euterpe*, les chœurs de *Saint-Gervais*, la Société nationale de musique...). Malheureusement, leur personnel est le plus souvent fort restreint, surtout du côté des hommes. Ajoutons que l'absence d'orchestres dans ces sociétés particulières est une difficulté de plus pour la mise en lumière des compositions auxquelles nous faisons allusion.

Sans avoir été un disciple de Richard Wagner (nous l'avons déjà indiqué), il l'a étudié, mais ne l'a pas imité. Son esthétique tient un juste milieu entre le classique et le romantique.

Tout en manifestant une prédilection pour la musique symphonique et la musique de chambre, notre compositeur a mis au jour nombre d'œuvres fort variées :

il n'a pas composé moins de six pièces destinées à la scène, dont trois seulement éditées, *Le Trésor*, *Zaïre* et *Djelma* — et il a produit six compositions importantes pour soli, chœurs et orchestre. Le catalogue que nous donnons à la fin de cette étude indique par ordre chronologique de compositions toutes les œuvres gravées ou classées en vue d'une publication.

Nous prendrons celles qui nous ont semblé les plus marquantes et qui ont fait émerger le nom du compositeur.

— La première composition datant de Rome en 1871 est le *Psaume XXIII* « *Domini est terra* », portant le numéro 25 des œuvres. Elle fut exécutée avec succès à la première séance des auditions des envois de Rome au Conservatoire, dans le cours de mai 1874, sous la direction de Deldevez, et, plus tard, à l'étranger ainsi qu'aux concerts officiels de l'Exposition universelle de 1878. Le *Psaume XXIII* est écrit pour chœurs, orchestre et soprano-solo. On perçoit déjà les aptitudes de l'auteur dans son habileté à traiter les voix et l'orchestre. L'œuvre, bien qu'écrite dans le style religieux, reflète les tendances modernes, celles de Gounod, notamment dans telle ou telle progression. La fugue finale est très décorative.

— Le sujet de *Judith*[1] se prêtait plutôt à la forme de l'oratorio qu'à celle de l'opéra. Telle a été la conception de l'œuvre : en la créant, l'auteur n'avait jamais songé à la faire représenter sur une scène quelconque. Elle était destinée à être exécutée au concert, sans cependant être absolument impossible au théâtre. On

[1] Drame lyrique en trois actes et quatre tableaux, poème de Paul Collin, dédié à Mme Pauline Viardot.

peut la comparer, sous ce point de vue, à *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, qui, d'abord exécutée comme oratorio au concert, fit plus tard son apparition à la scène. Il est vrai que le sujet de *Samson et Dalila* prêtait davantage au développement scénique et à l'élément passionnel que celui de *Judith*. En se renfermant dans les limites des textes judaïques, les auteurs MM. Paul Collin et Charles Lefebvre se condamnaient, à l'avance, à enfanter une conception sévère qui, par son style, devait être un véritable drame sacré.

Dans cette œuvre, divisée en trois parties et quatre tableaux, l'action occupe donc fort peu de place. Les scènes descriptives qu'elles renferment sont fort bien traitées, et l'auteur a su sauver l'aridité du sujet par une belle langue musicale.

La scène (première partie) se passe dans la ville de Béthulie assiégée par Holopherne. Le soleil vient d'apparaître à l'horizon; sur une place publique où se voient au fond un temple, à gauche la maison de Judith et, à droite, un chemin qui descend hors la ville, des enfants et des femmes épuisés par la soif font entendre des lamentations; plusieurs vieillards sont assis et absorbés dans leur douleur. Toute espérance paraît perdue.

Les quelques mesures d'introduction dans un mouvement lent et pianissimo, avec les basses liées et traînantes, avec les lamentations confiées aux sopranos sur une notation presque parlée et par interjections, notamment sur les mots « La Soif! Ah!... », donnent bien l'impression des souffrances de ce peuple épuisé par les privations et se traînant sur les marches du Temple. Le récit s'anime lorsque des vieillards, élevant la voix, émettent le faible espoir que leurs soldats auront pu, la

nuit, tromper la vigilance des gardes ennemis. — « Ils viennent... les voici... » Les voix s'étagent successivement dans un mouvement rapide. Mais leur espérance est bientôt déçue et, persuadés qu'il faut en finir, ils prennent la résolution de conjurer Ozias de se rendre à l'ennemi. Ce chœur mouvementé procédant par progression suit exactement le sens des paroles et se lie à l'entrée d'Ozias. Très dramatique et mouvementé est le chœur dans lequel le peuple rend Ozias responsable des maux qu'il endure, et non moins belle est la réponse d'Ozias : « Quoi! livrer Béthulie... », et on ne peut que louer le beau sentiment qui anime la phrase : « Que la terre sacrée... »

Le chœur qui salue l'entrée de Judith est d'une fort belle venue ; la vérité d'expression, qui est une des principales qualités de Charles Lefebvre, s'y fait jour notamment pour traduire ces mots : « Ses noirs habits de veuve » ; nous aimons moins la conclusion qui manque d'originalité. Mais on ne saurait trop insister sur le mérite du récitatif : « O peuple ingrat », et de l'air qui le suit, dans lequel Judith rappelle au peuple hébreu l'hymne de délivrance que Moïse dicta sur sa cithare d'or :

> Ils étaient nombreux, ils étaient superbes
> Les fiers ennemis du Seigneur!

C'est un andante maestoso, dans le style de l'oratorio, rappelant la carrure de Hændel.

Le peuple reprend courage, et lorsqu'Ozias interroge Judith sur sa parure de fête, c'est dans un sentiment très marqué de mysticisme qu'elle répond : « Du ciel

j'accomplis les décrets. » — Puis dans un mouvement d'élan elle s'écrie :

« Peuple de Dieu, relève enfin ton front! »

Le chœur final :

« Va Judith, va noble femme
Où le devoir te réclame »

est très romantique, très scénique et ferait songer à telle page de Mendelssohn. C'est une des parties qui fut le plus applaudie, lors de la première exécution de *Judith* aux concerts Pasdeloup et, depuis, aux Concerts Colonne.

Au deuxième acte nous sommes au camp des Assyriens. Il y a là un fort contraste entre les Assyriens vainqueurs proclamant que leurs dieux sont les seuls vrais dieux et les Hébreux captifs déplorant leur détresse. L'introduction orchestrale est construite sur un motif fugué, entremêlé d'appel de trompettes, qui est bien dans le style de l'oratorio. Le chœur des Assyriens, auquel il s'enchaîne, le reproduit presque textuellement. L'air d'Holopherne : « Plus menaçant que l'ouragan », est d'une grandeur sauvage, qui rappellerait, sans que ce souvenir puisse nuire à Charles Lefebvre, le faire de telle ou telle page des œuvres de Meyerbeer. Le lamento des Hébreux captifs (n° 10 chœur et double chœur) peint bien le désespoir de voir leur gloire flétrie, — et les railleries, les insultes des vainqueurs viennent, par un habile contraste, se mêler à la douleur des prisonniers.

Au milieu du tumulte, Nassar annonce l'arrivée au camp d'une juive, dont le maintien fier et la parure écla-

tante attestent le haut rang. C'est Judith : quelques mesures d'introduction, rappelant le chœur du premier acte (n° 2), précèdent son entrée. Elle se présente humble et insinuante, fait un triste tableau de Béthulie assiégée, et vient implorer la clémence du vainqueur. Le récit et l'air dans lesquels elle cherche à apitoyer Holopherne, qui, à son aspect, a déjà ressenti une vive émotion, sont d'une jolie teinte et remplis d'une grâce persuasive et insinuante. Nous signalerons surtout la charmante expression de la phrase, qu'enlace l'accompagnement de clarinette : « C'est pourquoi j'ai dit en mon cœur. » Sous une nouvelle forme mélodique, les Assyriens rendent hommage à la beauté de Judith, et à leur voix viennent se mêler celles de Judith, d'Holopherne et des Hébreux captifs qui, croyant Judith coupable et renégate, la maudissent; puis l'acte se termine par la reprise du chœur des soldats : « Nos dieux sont les vrais dieux. »

La troisième partie débute par une courte introduction orchestrale. Les rumeurs du camp s'apaisent; dans le lointain se font entendre encore quelques appels de trompettes. La nuit tombe sur le camp; la tente d'Holopherne s'ouvre pour laisser entendre un joli chœur, avec intervention du ténor solo, accompagné par les harpes, duquel se dégage une certaine indolence toute orientale; la partie Allegro moderato nous a paru moins originale. Quant à l'air de danse, avec ses combinaisons rythmiques, ses sonorités un peu cherchées, les pizzicati persistants des violons, il est bien dans son cadre; peut-être pourrait-on lui reprocher une couleur plutôt napolitaine qu'assyrienne.

Avant de pénétrer dans la tente d'Holopherne, Judith invoque la toute-puissance de ce Dieu qui s'est

servi de David pour terrasser Goliath. Notons dans le récitatif la phrase émouvante : « Car j'apporte en ces lieux le silence et la mort. »

Nous voici au point culminant de la partition, au duo entre Judith et Holopherne ; et c'est cependant cette clef de voûte de l'édifice que Pasdeloup fit supprimer à la première exécution de l'œuvre aux Concerts populaires (5 et 12 janvier 1879). L'auteur dut remplacer le duo par un morceau d'orchestre. L'accueil fait à ce morceau (n° 17 de la partition) dans les diverses auditions de *Judith* en province et à l'étranger a prouvé que l'idée de Pasdeloup était plus que singulière. Il était, du reste, coutumier du fait, et nombre de jeunes auteurs ont eu à souffrir de ses bévues. « C'est absolument, disait très justement Widor, comme si le directeur de l'Opéra supprimait le duo du quatrième acte dans les *Huguenots !* » La suppression de toute la scène entre Judith et Holopherne était d'autant plus regrettable qu'elle est fort bien traitée, très dramatique, et qu'elle n'aurait pu qu'accroître le succès. Notons, dans cette belle page, l'Andantino à 6/8, la chaleur de la phrase d'Holopherne : « Sur son front quelle fierté », la fière allure de l'Allegro moderato : « Oui j'ai marché de conquête en conquête », et le mouvement haletant du duo qui se précipite vers la conclusion.

Au deuxième et dernier tableau, Judith rentre à Béthulie ; la partie orchestrale est la plus développée de la partition. Très mouvementés sont la scène et le chœur, avec accompagnement de triolets, dans lesquels Judith se fait ouvrir les portes de la ville, et où le peuple accourt à sa voix. Dans cette dernière partie, l'auteur a ramené adroitement plusieurs motifs du premier acte, notamment l'air : « Ils étaient nombreux, ils étaient su-

perbes... » Le chœur final : « Au son des cymbales, au bruit des tambours », est conçu dans le style de l'oratorio et clôt triomphalement ce drame, qui fut un des premiers succès de Charles Lefebvre. Il a été exécuté, du reste, fort souvent, notamment à Bruxelles, en 1880 et 1881, par la Société de musique dirigée par H. Warnots, — à Anvers en 1882 sous la direction de Peter Benoit, — à Berlin en 1886 (Sternscher Gesang-Verein), directeur E. Rudorff, — à Tournai (directeur H. de Loose), — au Havre, et par fragments dans les concerts de Paris et de la province, spécialement aux Concerts officiels de l'Exposition de 1889, sous la direction de E. Colonne.

— Le sujet de *Melka* a été tiré par M. Paul Collin d'une vieille légende scandinave, qui remet en lumière tout un monde de chasseurs courant à travers les forêts, d'ondines gracieuses et de sylphes légers voltigeant à la surface des eaux ou dans les vertes clairières. Monde cher à celui chez lequel vibrèrent si profondément l'âme de la patrie et celle de la nature, à Charles-Marie de Weber ! La petite partition, portant le titre de Légende fantastique, a été écrite par le musicien pour soli et chœurs ; elle a été dédiée à M. A. Guillot de Sainbris, qui la fit exécuter pour la première fois en 1880 (Mmes Fuchs et Storm, M. Hermann-Léon). On l'a entendu, depuis, les 25 février et 4 mars 1883, aux concerts du Châtelet (Mmes Rose Caron et Storm, M. Lauwers), puis à Bruxelles, Anvers, Bordeaux, le Havre.

Au bord d'un lac s'étend une belle forêt, que traverse la chasse royale. Christian, fils du roi, a fui ses courtisans. Dans la solitude, près des eaux tranquilles, il rêve à ses amours perdus, à la gracieuse *Melka* qui l'aimait, sans connaître son rang, et qui, un jour, disparut.

Qu'est-elle devenue?... Un murmure confus se fait entendre et des formes indécises s'agitent sur les eaux. Ce sont les ondines qui abandonnent leurs retraites profondes pour glisser sans bruit dans les bois et célébrer leurs gais mystères. Parmi elles, Christian a reconnu la bien-aimée, Melka : « Je ne suis plus qu'une ombre », dit-elle. — Le rang et la grandeur du prince lui ayant été révélés, elle perdit l'espoir d'être unie à lui et a cherché la mort dans les flots. — « Mais toi, tu seras Roi! Chasse-moi de ton souvenir. » Christian fait le serment qu'il ne la perdra pas une seconde fois, dût-il, si la Reine du lac les surprenait ensemble, suivre sa fiancée dans les flots.

La Reine du lac apparaît à l'appel désespéré de Christian; touchée de sa fidélité, elle rend Melka à son amour. On entend au loin les voix des chasseurs qui se rapprochent. Melka veut s'éloigner. « Pourquoi fuir, lui dit Christian. Ce sont mes compagnons; ce soir, dans mon palais, tu vas entrer en souveraine. » Les seigneurs et les dames de la Cour arrivent sur les derniers mots de Christian et célèbrent la beauté de Melka.

Le musicien avait à s'inspirer de la nature pour peindre les vaporeux tableaux de cette petite partition. Il n'y a pas manqué. L'introduction orchestrale, avec les instruments à cordes très divisés, donne l'impression d'une atmosphère calme, à travers laquelle le cor vient jeter sa note féerique, mystérieuse. Le chœur des chasseurs, avec les répliques des cors, est fort bien enlevé. L'air de Christian, en forme de récitatif, précède le larghetto, qui est écrit dans un style très romantique. La mélodie s'anime au souvenir de Melka, et l'accompagnement syncopé ajoute quelque chose de haletant à la scène. L'apparition des ondines est bien rendue par le chœur

pianissimo à bouche fermée, et nous préférons peut-être cette introduction, avec le récitatif de Christian, au chœur même des ondines écrit dans un mouvement à 3/8, accompagné par les harpes et les instruments à archet. Le sentiment en est fin; mais l'originalité fait défaut. Nous critiquerions la petite gamme chromatique que l'auteur y a introduite à plusieurs reprises, et qui est un peu banale.

L'air de Melka : « Quand je t'aimais d'amour si tendre », avec accompagnement de clarinette-solo, est d'un charme pénétrant; au *poco più animato* l'auteur a su habilement donner à l'orchestre une teinte descriptive pour suivre la voix de Melka, « cherchant dans les flots l'oubli de sa peine ». Toute cette page et celles qui suivent sont très scéniques. A l'appel de Christian, la Reine du lac apparaît, et les ondines accompagnent, à bouche fermée, la phrase très mélodique : « A la voix qui m'implore ». Puis les trois voix se réunissent dans un trio plein de chaleur, et l'œuvre s'achève par un chœur pompeux, dans lequel les seigneurs et dames de la Cour accueillent leur reine Melka.

— En s'inspirant d'*Éloa,* d'Alfred de Vigny, pour en faire un poème lyrique en cinq épisodes, M. Paul Collin a pensé qu'au point de vue musical, il y avait lieu de donner à son œuvre une conclusion autre que celle d'Alfred de Vigny. On connaît le sujet : Au temps où Jésus, descendu sur la terre, accomplissait sa mission divine, Lazare, son ami, mourut, et Jésus pleura. De cette larme sainte, recueillie par les anges et rapportée aux cieux, naquit Éloa, un ange-femme, qui vécut parmi les séraphins. Elle apprend comment jadis Lucifer révolté fut chassé du Paradis. Émue de pitié, elle n'a pu entendre sans tristesse les gémissements du damné; « elle ne sait

pas maudire; son âme ne s'ouvre qu'au pardon ». — Tel est le premier épisode. — Dans le second, Lucifer, aux gouffres de l'Enfer, regrette les jours de paix et d'innocence. Il maudit l'orgueil qui l'a perdu. Mais les anges déchus relèvent son courage et l'excitent à la vengeance. Ils lui conseillent de séduire Éloa, que sa bonté fera tomber facilement dans les pièges du tentateur. — Sa perte est résolue. — Le troisième épisode a pour titre Éloa. Les anges demandent à Éloa la cause de sa tristesse. — « Je suis heureuse auprès de vous, dit-elle; mais, née d'une larme du Christ, ma destinée est de compatir aux maux des souffrants dont j'entends monter les plaintes vers le ciel. Je voudrais rendre à tous le bonheur et l'espoir et, si mon désir n'est que chimère, je veux, du moins, aller pleurer avec ceux qui souffrent, je veux être leur bon génie et bercer leur chagrin! » Elle songe surtout au malheureux déchu qui gémit. Les anges s'effrayent des desseins d'Éloa, l'engagent à abandonner un rêve dangereux et à ne pas se rendre au séjour ténébreux. Mais, sourde aux vœux de ses compagnes, elle quitte les cieux, s'envole vers les mondes inférieurs. « D'un vol souple et léger, Éloa descendait... » Son regard, ébloui d'abord par des soleils sans nombre, distingue peu à peu des feux errants à travers l'abîme; son oreille perçoit une harmonie confuse; soudain elle se trouve enveloppée d'un nuage embaumé, et là lui apparaît vaguement une forme céleste, comme un ange assis, l'œil grave, le front pâle, jeune, triste et charmant. — Le quatrième épisode est celui de la Séduction. Lucifer, d'une voix caressante[1],

[1] Ainsi l'esprit parlait d'une voix caressante,
Prestige préparé contre une âme innocente.

A. DE VIGNY.

supplie la céleste créature de ne pas le fuir; il a besoin de sa chère présence; il souffre; il est l'exilé qu'elle cherche sans doute. — Éloa lui demande qui il est, et s'il n'est point pareil aux anges du ciel: il est le roi de l'ombre et du mystère, le roi des secrètes amours. Aussitôt que son heure est venue, l'hymne de volupté fait tressaillir les airs... La nature attentive aux lois de son empire l'accueille avec amour. A ce langage nouveau pour elle, la crainte s'est glissée dans le cœur d'Éloa; elle veut fuir. «Malheur sur moi! s'écrie Lucifer. Je cherchais ta pitié; c'est ton effroi qui me répond...» Il verse des larmes. Éloa n'en avait jamais vu; elle s'abandonne au sentiment de pitié et de dévouement qui est sa nature même. Lucifer, profitant de son trouble, cherche à l'entraîner vers l'abîme. Des voix inconnues et effrayantes l'appellent. « Où m'entraînes-tu?... Dieu, l'ombre m'environne... Ah! qu'ai-je fait?... Qui donc es-tu?» «Satan!»

Là se termine le poème d'Alfred de Vigny. M. Paul Collin a introduit un cinquième épisode qui nous montre Éloa recevant le pardon de Dieu et remontant aux cieux.

Le sujet d'*Éloa* fait songer au *Paradis et la Péri* de Thomas Moore, mis en musique par Robert Schumann. Une péri, chassée des cieux, aspire au désir de voir l'Eden s'ouvrir de nouveau pour elle. Ému de ses plaintes, l'ange qui veille sur l'enceinte du Paradis lui laisse entendre qu'elle pourra rentrer en grâce si elle rapporte de la terre un don qui plaise aux cieux. Ce trésor, digne de la divinité, ce sera une larme, celle d'un pécheur repentant, qu'elle finira, après bien des péripéties, à recueillir et à rapporter à Dieu, qui lui ouvre les portes de l'Eden perdu.

« *Éloa,* a écrit un psychologue moderne de haute

envergure, Paul Bourget, c'est la solitude de l'âme dans le plus tendre des sentiments, le plus capable, semble-t-il, de fondre les cœurs les uns dans les autres, la pitié. Vainement cette plaintive, cette caressante pitié se prodigue-t-elle jusqu'à l'entier sacrifice de la personne, elle est impuissante à transformer une autre personne et à la pénétrer. Éloa descend jusqu'à l'abîme et demande à celui qu'elle a voulu consoler au prix de son salut éternel :

Seras-tu plus heureux du moins? Es-tu content?

et l'autre répond par ce cri qui termine le poème sur un infini de douleur :

Plus triste que jamais... »

Le tempérament de Charles Lefebvre, nous l'avons déjà dit, comporte bien plutôt la tendresse, les émotions douces que les emportements de la passion. Sa note est discrète. Cette remarque, que justifie l'ensemble de son œuvre, s'applique à *Éloa*. Les épisodes les mieux traités sont ceux qui favorisaient davantage ses tendances : *La naissance d'Éloa*, *Éloa* et *l'Épilogue*. Il est vrai qu'en ce qui concerne *Lucifer et Séduction*, la critique risquerait de s'égarer, si elle s'en rapportait aux impressions ressenties à la première audition de l'œuvre à la Salle Érard, le 14 mars 1889, sous la direction de Colonne. M. Bouhy, indisposé, avait dû être remplacé, au dernier moment, par M. Lauwers qui déchiffrait et dont la voix lourde, plus défectueuse encore que d'habitude, n'était pas faite pour mettre en pleine lumière les nuances de la partie importante (Lucifer) qui lui avait été confiée.

La partie la plus remarquée à la première audition fut le charmant prélude instrumental qui ouvre le troisième épisode : c'est une page d'une délicatesse et d'une sonorité exquises, où la harpe et la flûte jouent le rôle principal. Émettons un regret, à ce sujet, c'est que Charles Lefebvre n'ait pas donné plus de développement, dans sa partition, aux morceaux d'orchestre, notamment à l'introduction (*La Naissance d'Éloa*), rappelant le souvenir de Jésus en Galilée et qui, selon nous, réclamait une exposition plus importante. C'est du reste un défaut commun à plusieurs de nos compositeurs contemporains que la réserve apportée par eux dans l'intercalation d'intermèdes confiés à l'orchestre; on le regrette d'autant plus vivement que la plupart d'entre eux connaissent admirablement les ressources qu'ils négligent d'employer. Tel est le cas de Charles Lefebvre.

Nous aurions à citer plusieurs autres pages remarquables dans *Éloa* : la jolie traduction musicale de la conclusion du récit du ténor solo, dans le premier épisode, « une larme coula », — le petit prélude qui suit, sorte de leitmotif persistant dans tout l'ouvrage et se résumant pour ainsi dire dans le beau chœur : « O larme sainte », — l'entrée très mouvementée de Lucifer, au début du deuxième épisode, — l'air d'Éloa (n° 9) : « Mes compagnes », surtout l'Adagio à 6/4 qui suit : « Je voudrais rendre à tous le bonheur », — et enfin le vol souple et gracieux d'Éloa descendant vers les mondes inférieurs (page 71 de la partition pour piano et chant). L'auteur s'est très heureusement rencontré, pour peindre musicalement cette scène, avec Robert Schumann, lorsqu'il écrivit *L'Oiseau-prophète*, un des morceaux caractéristiques pour piano faisant partie du célèbre recueil *Dans*

la Forêt (op. 82). Chez Robert Schumann, le balancement des ailes est produit par le groupement de la croche pointée suivie de trois triples croches liées. Chez Charles Lefebvre, le même effet est rendu par le groupement de la croche pointée, suivie de trois doubles croches liées. Il nous a paru intéressant de noter cette similitude.

* * *

Parmi les œuvres de théâtre, nous choisirons deux ouvrages très opposés, *Le Trésor* et *Zaïre*, un Opéra comique et un grand opéra, pour en donner la physionomie. Nous y joindrons *Djelma*, jouée à l'Opéra en 1894.

On sait que la petite comédie, *Le Trésor*, est une œuvre de François Coppée, jouée à l'Odéon. Charles Lefebvre trouva que le sujet convenait à sa muse, et pria le poète de lui confectionner un libretto. Nous ne pouvons mieux faire, pour éclairer le lecteur sur les origines de cette collaboration, que de donner un extrait de l'article que François Coppée fit paraître dans le journal *La Patrie*, le lendemain même de la première représentation, à Angers, du *Trésor*, opéra comique mis en musique par Charles Lefebvre [1].

« Angers, 29 mars 1883.

« Cette fois nous demanderons à nos lecteurs la permission de remettre à huitaine le compte rendu des derniers faits et gestes dramatiques, qui sont d'ailleurs sans grande impor-

[1] *Le Trésor* fut représenté à Bruxelles le 15 décembre 1884. (Interprètes : (Mlle A. Legault, MM. Soulacroix et Delaquerrière).

tance ; car, depuis quelques jours, nous sommes dans la capitale de l'ancienne province d'Anjou, patrie du grand sculpteur romantique David d'Angers et d'un délicieux vin blanc mousseux qui vous casse un peu la tête, sans oublier le fameux boudin blanc au hachis de volaille, produit local des plus recommandables.

« Pourquoi cette absence? C'est toute une histoire que nous vous raconterons sans façon, selon la bonne habitude que vous nous avez laissé prendre.

« Notre ami, Charles Lefebvre, est un compositeur du premier mérite, et il est déjà l'auteur de nombreuses et excellentes œuvres symphoniques. Vous avez peut-être entendu et, dans ce cas, certainement applaudi, chez Pasdeloup ou chez Colonne, son beau drame biblique : *Judith*, ou sa suite d'orchestre sur *Dalila* d'Octave Feuillet, ou encore *Melka*, sa légende fantastique, qui ont eu l'honneur de plusieurs auditions dans les grands concerts parisiens. Or, Charles Lefebvre s'était mis en tête que notre *Trésor*, petite comédie qui fait partie du répertoire de l'Odéon, offrait un sujet tout à fait « musicable », — pour employer ce barbarisme spécial, — et, un beau matin, il vint nous prier de lui accommoder la chose en poème d'opéra-comique. Pour consentir, il a fallu que nous eussions beaucoup de sympathie pour Charles Lefebvre et un vif désir d'être agréable à cette fine, exquise et modeste nature d'homme et d'artiste ; car nous n'imitons pas le chien de l'Écriture, et nous ne revenons pas volontiers sur une de nos œuvres, une fois qu'elle est terminée et livrée au public.

« Mais, pour plaire à cet aimable Lefebvre, nous avons dérogé à nos habitudes, et nous avons transformé notre comédie en libretto. Besogne ingrate, travail pénible et sans attrait, allez, que de convertir de longs alexandrins en petits versiculets et d'en rogner les phrases incidentes, épithètes, métaphores et autres ornements, comme on coupe la queue et les oreilles à un boule dogue. Mais nous tenions à contenter notre ami ; en quelques séances, nous avons métamorphosé

nos tirades en airs et en romances, nos dialogues en duos et en trios, et fait du *Trésor* un libretto assez propret, sur lequel Charles Lefebvre a écrit une petite partition, d'une adorable couleur d'idylle, abondante en suaves mélodies qu'accompagne le travail d'orchestre le plus délicat et le plus nuancé.

« Cette pure œuvre d'art aurait cent fois mérité d'être jouée à Paris ; mais un seul théâtre, l'Opéra-Comique, pouvait lui donner asile, et l'endroit, on le sait du reste, est médiocrement hospitalier. Après avoir frappé plusieurs fois à cette porte sans trouver le « shiboleth » qui la lui fit ouvrir, Charles Lefebvre, perdant patience, allait fourrer son manuscrit au fond d'un tiroir, lorsque l'Association artistique d'Angers a fait un signe amical au compositeur un peu découragé.

« Cette association, fondée il y a six ans par quelques Angevins amateurs de bonne musique, donne tout l'hiver des Concerts populaires qui valent ceux de Paris. Non seulement l'excellent orchestre dirigé par M. Lelong y a popularisé le répertoire des maîtres classiques, en soupirant toutes les tendresses de Mozart et en déchaînant toutes les tempêtes de Beethoven ; mais, attirés par la réputation de l'Association artistique, les jeunes maîtres Massenet, Delibes, Joncières, Guiraud, Saint-Saëns, d'autres encore, sont venus à Angers et, debout au pupitre du chef d'orchestre, ont conduit eux-mêmes un grand nombre de leurs ouvrages symphoniques dont plusieurs inédits.

« Justement Charles Lefebvre était déjà connu et aimé à Angers, où il avait quelquefois tenu le bâton du commandement ; les trois principaux fondateurs de l'Association artistique, M. Jules Bordier, M. le comte de Romain et M. le marquis de Foucault, pouvaient non seulement mettre à sa disposition l'orchestre des Concerts populaires, mais encore le théâtre, recueilli par leurs mains secourables à la suite de la déconfiture d'une direction ; il y avait dans la troupe deux chanteurs et une cantatrice qui semblaient créés et mis au monde pour interpréter précisément les trois personnages du

Trésor. Lefebvre a été séduit par cette tentative de décentralisation musicale ; il est allé là-bas diriger les études de sa pièce ; nous l'avons rejoint pour assister aux dernières répétitions ; et voilà pourquoi, l'autre soir, nous étions au fond d'une baignoire du théâtre d'Angers, — très élégante salle, bâtie par Magne, l'architecte du Vaudeville, et décorée d'un superbe plafond de Lenepveu, un Angevin, auteur du plafond de l'Opéra, — et pourquoi nous applaudissions des deux mains, non pas, croyez-le, nos malheureux vers, raccourcis pour la circonstance et devenus très difformes, mais la noble et charmante musique qui nous présentait notre œuvre embellie et transfigurée par une poésie bien supérieure à celle qu'on peut exprimer avec des mots noirs sur du papier blanc.

« Nous ne nous risquerons pas à vous parler en détail de la partition de Charles Lefebvre ; car, si nous aimons et sentons la musique, nous ne sommes pas capable de jouer l'air : « *Papa, les p'tits bateaux* », sur le piano avec un seul doigt. D'ailleurs, tout nous fait espérer que le *Trésor* sera représenté un jour sur une scène parisienne, et alors un critique plus compétent que nous en entretiendra les lecteurs de la *Patrie*. Ce que nous pouvons constater, et avec grande joie, c'est le succès du jeune maître dont nous sommes l'amical collaborateur et celui des artistes qui lui ont prêté leur concours.

« Mlle Seveste, sœur du pauvre Seveste de la Comédie-Française, mort en héros sous les murs de Paris assiégé, Mlle Seveste, qui parut naguère avec succès sur la scène de l'Opéra-Comique, a chanté avec un charme infini et un art consommé le rôle de Véronique ; M. Gheleyns, chargé de représenter le duc de La Roche-Morgan, possède une magnifique voix de baryton dont il se sert avec un grand talent ; de plus il dit le dialogue très chaleureusement ; et le second ténor, M. Constance, a joué et chanté le rôle de l'abbé avec beaucoup d'esprit. »

Esquissons le sujet : Un jeune seigneur, ruiné, le duc Jean de La Roche-Morgan, vit dans son château délabré en compagnie de l'abbé, son précepteur, et de Véronique, nièce de ce dernier. L'abbé a la douce manie de passer son temps à composer des tragédies en cinq actes et en vers. Le duc Jean aime une grande dame qui ne le paye pas de retour. Mais il s'aperçoit un peu tard qu'il est aimé de Véronique, et que celle-ci est une petite perfection. Véronique reste insensible cependant aux avances du duc. Pourquoi ? Elle a trouvé un trésor de famille dans une des cheminées du vieux manoir, et elle ne veut pas qu'on puisse la soupçonner d'épouser le duc par intérêt. — Mais le fameux trésor est... un trésor d'opéra-comique ; c'est l'abbé qui a découvert, en fouillant les vieux parchemins de la bibliothèque, qu'un des ancêtres du duc avait vendu les diamants de famille pour nourrir les soldats de Henri IV et les avait remplacés par des bijoux faux. Véronique peut donc épouser le duc Jean et l'abbé les conduira à l'autel.

Telle est la modeste intrigue que Charles Lefebvre a revêtue d'une trame musicale, toujours distinguée. Mais pourquoi le jeune compositeur, qui s'était évertué à planer avec la divine Muse sur le Parnasse, le Pinde ou l'Hélicon, a-t-il eu la tentation de descendre de ces sommets ? Quoi qu'il ait fait, malgré l'emploi d'une trame musicale toute moderne, malgré le charme de certaines mélodies, il est forcément retombé dans l'opéra-comique vieux jeu, ce mélange hybride du *parlé* et de la musique. Nous ne pouvons que le déplorer, nous qui pensons que le règne de ce genre faux est absolument passé. Voyez les œuvres présentées et jouées à l'Opéra-Comique depuis quelques années ! Elles se sont transformées ; le *Roi d'Ys*

est l'un des meilleurs exemples à citer. — Ceci dit, il ne nous coûte pas de reconnaître le mérite des pages musicales du *Trésor*. Nous pourrions signaler le joli prélude dans un style champêtre, que traverse au milieu un motif de grâce et de tendresse, — le trio entre Véronique, le duc et l'abbé, avec un dessin persistant des violons et une jolie phrase confiée à la clarinette, dont la conclusion est une sorte de Leitmotiv que l'auteur emploiera plus ou moins transformé dans le reste de l'ouvrage, — l'Ariette de l'abbé (n° 4), dans un style pastiché, — le récit et la romance de Véronique, qui est peut-être la page la mieux venue de l'œuvre, — la scène et l'air (n° 7) dans lesquels l'orchestre souligne délicieusement les soupirs de Véronique brûlant le livre rempli de fleurs qui lui a faussement fait croire à l'amour de Jean, — le duo pour soprano et baryton, un des points culminants de l'action, — et enfin le trio final.

— A propos de *Zaïre,* l'œuvre de théâtre la plus importante de celles produites jusqu'à ce jour par Charles Lefebvre, le lecteur nous saura gré de citer, à titre de préface, une page de notre regretté confrère René de Récy[1]. C'était à l'époque où l'on jouait à l'Académie nationale de musique l'opéra de M. de la Nux, — le critique de la *Revue bleue* s'était rendu chez l'éditeur Choudens pour s'informer si la partition de *Zaïre* avait paru. Mais nous lui cédons la parole :

« La réponse fut affirmative, et l'on m'offrit gracieusement l'objet que j'emportai tout ficelé sous mon bras. J'étais nanti, sans m'en douter, de la *Zaïre* de M. Charles Lefebvre. Heureuse méprise, qui m'a fait connaître une

[1] *Revue bleue*, 7 juin 1890.

œuvre tout à fait remarquable, — comment l'ignorais-je encore? — inspirée d'un souffle dramatique que j'avais refusé généreusement à l'auteur. Quel dommage! disais-je souvent: un si charmant musicien! Eh bien «dans l'espèce» il n'y a pas le «moindre dommage» et j'en suis pour mon accusation téméraire. Le compositeur et son librettiste ont respecté la vieille tragédie classique; ils ont laissé la croix de sa mère au cou de Zaïre et conservé, avec la scène de la double reconnaissance, la fameuse tirade:

«*Mon Dieu! j'ai combattu soixante ans pour ta gloire*; ils ont suivi pas à pas Voltaire, et je vous assure que Voltaire ne les a pas mal servis[1]. M. Charles Lefebvre n'a touché au livret que pour rendre à Orosmane sa férocité native — à la bonne heure! — et pour nous montrer, dans un très bel air, Zaïre éperdue et déchirée entre son Dieu, son père et son amant. Ce n'est pas lui qui ferait pousser à Lusignan des cris de Mélusine, au sortir du cachot; une captivité de vingt ans ne laisse guère à un vieillard, fût-il ténor, tous ses moyens. M. Lefebvre s'est ici souvenu, dans la mesure qu'il fallait — pour le sentiment, et non pour l'idée musicale — du célèbre chœur des prisonniers de *Fidelio*. J'aime beaucoup aussi une autre innovation de son cru, l'invocation à la nuit d'Orosmane, essayant de rappeler sa raison:

O nuit parfumée et sereine,
Que ta pâle clarté
Apaise ma fièvre et ramène
Le calme en mon cœur agité.

[1] M. René de Récy, lui aussi, n'a pas mal servi Charles Lefebvre.

L'exécution est d'un musicien, l'idée d'un poète, et Voltaire se réveillerait pour applaudir.

« Vous demandez comment cette pièce n'a point été représentée? Elle l'a été, et elle a réussi, — en province, il est vrai. Pourquoi pas à Paris? Depuis huit jours je cherche une explication qui m'échappe. M. Lefebvre avait composé sa *Zaïre* lorsque l'on a accepté l'autre; M. Lefebvre est prix de Rome, comme M. de la Nux. M. Lefebvre a dû figurer sur la liste; l'ordre alphabétique aussi bien que son acte de naissance lui donnaient le pas sur son jeune concurrent. Et, dernière ironie du sort, Mme Fierens, qui a créé le rôle à Lille, débute aujourd'hui même à l'Opéra! Le guignon de M. Charles Lefebvre finira par devenir légendaire. Voilà vingt ans que la chance le frôle du coude sans l'honorer d'un regard, pour aller faire risette à d'aimables Tartempions qui n'ont ni son talent, ni sa belle culture, ni sa haute probité, ni le même don d'unanime sympathie qui ferait son succès cher à tous les artistes. — Je ne dis pas cela pour M. de la Nux, musicien très honorable et très méritant... »

Avant de parler de la *Zaïre* de MM. Collin et Charles Lefebvre, jetons un coup d'œil rétrospectif sur la *Zaïre* de Voltaire qui a inspiré nos deux auteurs. Cette tragédie en cinq actes fut représentée pour la première fois à la Comédie-Française le 13 auguste (août) 1732. Voltaire n'avait alors que 38 ans; il est donc permis de s'étonner que, dans l'épître à Mlle Gaussin, qui interpréta le rôle de Zaïre avec succès, il ait affirmé sa déchéance, au point de vue de l'amour. Écoutez plutôt:

« Le dieu des vers qu'on allait dédaigner,
Est par ta voix aujourd'hui sûr de plaire;
Le dieu d'amour, à qui tu fus plus chère,
Est par tes yeux bien plus sûr de régner.
Entre ces dieux désormais tu vas vivre :
Hélas! longtemps je les servis tous deux;
Il en est un que je n'ose plus suivre. »

L'épître dédicatoire à M. Falkener, négociant anglais, qui fut plus tard ambassadeur à Constantinople, souleva des critiques et on joua même à la *Comédie-Italienne* une mauvaise farce dans laquelle plusieurs personnes de mérite étaient insultées, notamment l'auteur de *Zaïre* et M. Falkener. Voltaire répondit vertement à ces attaques dans une deuxième lettre adressée par lui à M. Falkener. « On a osé, lui écrivait-il, sur un théâtre consacré au mauvais goût et à la médisance, insulter à l'auteur de cette dédicace et à celui qui l'avait reçue; on a osé lui reprocher d'être un négociant. Il ne faut point imputer à notre nation une grossièreté si honteuse, dont les peuples les moins civilisés rougiraient... » Dans l'Avertissement et dans l'épître dédicatoire, Voltaire a voulu expliquer comment il avait fait cette pièce et quelles étaient ses idées en matière d'art dramatique. Il existe dans cette dernière une comparaison assez curieuse entre les tendances de l'Angleterre et celles de la France, au point de vue théâtral. « Vous avez la réputation de n'être ni assez dévots pour vous soucier beaucoup du vieux Lusignan, ni assez tendres pour être touchés de Zaïre. Vous passez pour aimer mieux une intrigue de conjurés qu'une intrigue d'amans. On croit qu'à votre théâtre on bat des mains au mot de *patrie*, et chez nous à celui d'*amour;* cependant la vérité est que vous mettez

de l'amour tout comme nous dans vos tragédies. Si vous n'avez pas la réputation d'être tendres, ce n'est pas que vos héros de théâtre ne soient amoureux, mais c'est qu'ils expriment rarement leur passion d'une manière naturelle. Nos amans parlent en amans et les vôtres ne parlent qu'en poètes. » — Dans un autre passage, il représente le théâtre anglais infecté

« D'horreurs, de gibets, de carnages. »

Il nous semble cependant, pour ne citer qu'un exemple, que Roméo et Juliette de Shakespeare parlent en véritables amants

Mais ce qu'il fait remarquer très justement, c'est l'honneur dans lequel sont tenus les grands hommes et même les actrices célèbres en Angleterre :

Tandis que le divin Molière,
Bien plus digne d'un tel honneur,
A peine obtint le froid bonheur
De dormir dans un cimetière ;
Et que l'aimable Le Couvreur,
A qui j'ai fermé la paupière,
N'a pas eu même la faveur
De deux cierges et d'une bière,
Et que monsieur de Laubinière
Porta la nuit par charité,
Ce corps autrefois si vanté,
Dans un vieux fiacre empaqueté,
Vers le bord de notre rivière.

Enfin, ce que veut bien indiquer Voltaire, c'est que *Zaïre* est la seule tragédie tendre qu'il ait faite. Il n'avait pas cru jusque-là que l'amour fût fait pour le théâtre tra-

gique, et il développe cette thèse dans la lettre à M. de La Roque; mais, le public réclamant aujourd'hui la tendresse et le sentiment, il a dû se plier aux goûts du temps.

C'est probablement ce mélange de tendresse et de pathétique qui ont engagé nombre de musiciens à donner une traduction musicale de l'œuvre de Voltaire. M. Arthur Pougin a eu la pensée de relever le nombre des partitions faites d'après *Zaïre* qui, dans un espace de quarante années, se sont produites sur des scènes étrangères : celles de Winter, à Londres en 1805; de Federici, à Milan en 1806; de Lavigna, à Florence en 1809; de Gandini, à Modène en 1827; de Bellini, à Parme en 1829; de Mercadante, à Naples en 1831; enfin du duc de Saxe-Cobourg-Gotha, à Gotha en 1846. A ces œuvres il faut ajouter, pour la France, la *Zaïre* de Charles Lefebvre et celle de M. Véronge de la Nux.

MM. Collin et Lefebvre ont donc serré de très près le texte de Voltaire, et ils ont été bien inspirés. Mais ce qu'ils ont cherché, c'est à donner, par de certaines adjonctions, le plus de lumière possible à une œuvre qui, eu égard aux épisodes de tristesse qu'elle renferme et, aussi, à l'absence d'action, aurait pu produire un effet général trop sombre et d'une teinte uniforme.

L'introduction (*moderato*), qui est de courte envergure, puisqu'elle n'a que quarante-trois mesures, ne rappelle que vaguement les diverses parties du drame; elle en laisse uniquement pressentir la physionomie inquiète et troublée. Elle s'enchaîne avec le chœur des suivantes, par lequel débute le premier acte. La scène se passe dans les jardins d'Orosmane, Soudan de Jérusalem. D'une ravissante et gaie couleur orientale est ce chœur, accompagné par les violons en sourdine, dans lequel les

suivantes de Zaïre célèbrent la beauté des jardins, les parfums de ses fleurs. Sur la phrase de Zaïre « oui, le bonheur habite ici », Fatime s'étonne que celle-ci ait pu oublier sa situation d'esclave et son juste courroux. La révélation que Zaïre fait à son amie de son amour pour Orosmane et de leur union prochaine est d'un joli sentiment. L'auteur cherche à traduire aussi fidèlement que possible le sens du dialogue, de manière à produire la vérité scénique si indispensable au théâtre. La progression sur le vers redoublé « Il m'inonde de sa lumière » laisse percevoir l'influence qu'a exercée Gounod sur les tendances dramatiques de Charles Lefebvre. Signalons un heureux effet au début du larghetto sur ces vers :

« Pourtant cette croix d'or
Que l'on trouve sur toi, que tu portes encore.
. . . . . »

Le chœur se fait entendre à nouveau dans la coulisse et se prolonge pendant le récitatif d'Orosmane, suivi de sa déclaration à Zaïre, très chaleureuse, dans laquelle il expose ses sentiments d'amour pour elle. Pleine de simplicité, d'émotion contenue est la réponse de Zaïre, accompagnée à contre-temps par l'orchestre : « Ne vous alarmez pas en vain. » Tout ce duo entre les deux amants est fort bien venu. L'entrée de Nérestan, précédé d'esclaves portant les objets précieux qui forment la rançon des prisonniers chrétiens, est traitée en forme de marche. Il faut signaler la phrase très chaleureuse d'Orosmane :

« Qu'il aillent dire à ta patrie
Qu'il est quelques vertus au fond de la Syrie »,

et celle non moins pénétrante dans laquelle Orosmane déclare qu'il refuserait de rendre la liberté à Zaïre, quand Dieu lui-même offrirait la terre et le ciel pour payer sa rançon. Le morceau d'ensemble, Andante à 9/8, avec intervention du chœur, est très scénique. Au moment où Nérestan sort, les dessins de l'orchestre peignent bien l'attitude d'Orosmane le suivant des yeux et l'observant attentivement. Enfin le chœur final, sans être très original, clôt dignement cette première partie.

Au deuxième acte, la scène représente une plate-forme dominant la campagne et dépendant de la prison où sont détenus les prisonniers chrétiens. Le court motif d'introduction, attaqué *forte* par l'orchestre et dans un mouvement *maestoso*, n'est en sorte que la contexture même du chœur d'un caractère religieux qui suit et que chantent les chrétiens derrière la coulisse, pendant que se déroule la marche turque, très pittoresque, avec l'emploi des timbales et des cymbales. Cette dernière, qui va s'accentuant, finit par étouffer la prière des chrétiens. Au lever du rideau, le chœur reprend *a capella* pour se transformer bientôt dans un *andante* à 3/4, auquel les accompagnements en doubles croches ajoutent une certaine chaleur.

Après la scène, dans laquelle Nérestan, annonce aux chrétiens leur délivrance, mais en même temps la captivité de Lusignan, maintenue par Orosmane, et la trahison de Zaïre qui a renoncé à son Dieu, sa race et son pays, celle-ci apparaît pour annoncer la délivrance de Lusignan, qui lui a été accordée par le Soudan. Lusignan entre alors, soutenu par deux prisonniers chrétiens qui le conduisent vers un banc de pierre où il s'assoit. Ce final est une des pages capitales de l'œuvre.

Dès le début, les dessins de l'orchestre, la voix entrecoupée de Lusignan indiquent la faiblesse du malheureux retenu pendant de longues années dans les cachots, et sa marche pénible. Peu à peu ses forces reprennent, et c'est avec un accent plein d'émotion qu'il s'écrie : « O grand soleil, que ta lumière est belle! » Dans cette page et dans toutes celles qui suivent, on distingue les principes très nets et très justes sur lesquels s'appuie Charles Lefebvre et dont l'adoption remonte au sublime auteur de la préface d'*Alceste,* à Gluck. Lorsque Zaïre annonce à Lusignan que c'est au chevalier Nérestan qu'il doit sa délivrance (Andantino), l'auteur fait intervenir le *leitmotiv*, dont il s'est servi, au début, à l'arrivée de Nérestan (1er acte n° 4. Récit, scène et final). Que de jolies pages dans cette reconnaissance de ses enfants par Lusignan, et comme l'auteur a su éviter adroitement un style poncif pour traduire un texte dans lequel se présentent successivement les termes suivants : « Je vis périr ma noble femme... Reconnais-tu pas cette croix? (La croix de sa mère)... Je la portais au cou... Nérestan! votre main... Ah! Châtillon... le miracle est certain... C'est bien la cicatrice!... O ma fille! O mon fils! O ciel... Mes enfants! dans mes bras!... Mon père, à vos genoux! etc... » Notons surtout la jolie phrase dans un mouvement retenu, avec les accompagnements *pianissimo* en triolets : « Ma fille reste ainsi... » le passage bien connu, dont la gradation est habilement amenée : « Mon Dieu! j'ai combattu soixante ans pour ta gloire », l'*Andante* accompagné par les harpes, au moment où Zaïre déclare vouloir se faire chrétienne, et qui amène le beau final avec chœur terminant le second acte.

L'entr'acte, par lequel débute le troisième acte et

qui est immédiatement suivi du chœur des suivantes de Zaïre, ne rappelle guère, comme l'a écrit E. Reyer, la scène des « Filles Fleurs » de *Parsifal*. D'abord le rythme des basses est tout différent; puis la coupe du chant confié au hautbois s'éloigne absolument de celle adoptée dans la page si connue du drame de Richard Wagner, qui procède, du reste, chromatiquement. Si le parfum des « Filles Fleurs » se fait sentir, il est bien léger et s'évanouit rapidement. C'est ce que l'auteur de *Sigurd* arrive à constater, puisqu'il ajoute qu'il n'y a rien de commun entre *Parsifal* et *Zaïre*.

Bien que n'ayant aucun rapport avec le faire de Richard Wagner, le chœur des suivantes n'en est pas moins une page charmante, digne d'être signée par Charles Gounod, à l'époque où le maître français laissait échapper de sa plume tout un trésor de mélodies captivantes. Les harmonies sont gracieuses, notamment sur le vers :

« Pare-toi des présents que ton époux t'envoie. »

D'un réel sentiment dramatique est animé le Duo dans lequel Nérestan annonce à Zaïre la mort de Lusignan, puis obtient d'elle qu'elle renonce à son union avec Orosmane. Signalons surtout l'*Andante sostenuto* à 3/4 chanté par Nérestan :

« Dieu ne nous l'a rendu que pour nous le reprendre »,

sorte de psalmodie de grand caractère avec l'accompagnement d'une indicible tristesse, puis l'*Andantino* chanté également par Nérestan : « Dieu qui donne la

force...» — Très dramatiques sont le récit et la scène dans lesquels Zaïre éperdue lutte entre son Dieu, son père et son amant. La déclamation en est très soignée et, dans toute cette partie, se glisse la phrase orchestrale du Duo.

Ici, un effet de scène : Les rideaux, qui ferment le fond du théâtre s'ouvrent et laissent voir une salle de fête splendidement ornée et remplie par les invités. Orosmane s'avance vers Zaïre et déclare qu'en ce jour d'hyménée, il veut que les chrétiens eux-mêmes soient heureux.

Le divertissement se compose de trois morceaux : l'*Allegretto*, d'une couleur orientale, rappelant un peu le dessin du début de l'entr'acte (acte 3); — puis l'*Adagio* accompagné par les harpes, — et l'*Allegro vivace*, dans un mouvement de tarentelle. Le Final avec chœurs, dans lequel Orosmane, en présence des hésitations de Zaïre à le suivre à la mosquée, sent s'éveiller sa colère et, pris de soupçon, ordonne à ses soldats d'enchaîner les chrétiens, est une page très dramatique. La fureur d'Orosmane, se déclarant peu à peu, est fort bien dessinée, et l'auteur a su habilement, dans l'ensemble des voix, établir le contraste entre les chants des chrétiens et ceux des musulmans.

Il fallait donner un peu de lumière à ce drame sombre, établir des oppositions de nature à en faire ressortir les divers effets et sentiments : la scène l'exigeait. Les auteurs n'ont pas manqué à cette règle; au quatrième et dernier acte, la marche ascensionnelle de la tragédie est interrompue par un entr'acte où l'orchestre, avec une phrase vaporeuse de la flûte soutenue par les violons, exprime le calme de la nuit. Une sorte de langueur règne

dans l'atmosphère; la lune éclaire les jardins du Palais et la terrasse conduisant aux appartements de Zaïre.

« O nuit parfumée et sereine,
O nuit que ta pure clareté
Apaise ma fièvre! »

chante Orosmane, — et, à l'orchestre, le violon solo rappelle le motif de l'entr'acte. Dans cette invocation et son accompagnement se révèle l'angoisse dont est pénétrée l'âme d'Orosmane. Le duo qui suit entre ce dernier et Zaïre est aussi scénique que chaleureux. La phrase : « O Zaïre, oublie » est bâtie sur le motif du prélude, et la catastrophe finale, rappelant au point de vue dramatique le dernier acte d'*Otello*, est une conclusion poignante de la tragédie.

— Charles Lefebvre avait près de 51 ans, lorsqu'appelé comme ancien prix de Rome à écrire un opéra pour l'Académie nationale de musique, il fit jouer *Djelma*, trois actes de M. Charles Lomon, le 25 mai 1894. Vingt-quatre ans d'attente, depuis l'obtention du prix de Rome, avant d'avoir vu une de ses œuvres scéniques exécutée à Paris !

Nous aurions voulu, pour ce compositeur, un livret d'une certaine envergure, lui permettant de donner à sa muse une large « envolée ». M. Charles Lomon, qui avait montré dans *Jean Dacier* des qualités de dramaturge incontestables, n'a pas été aussi heureux dans *Djelma* : l'action est presque nulle : aucune situation puissante dans le drame et de nature à inspirer le musicien.

Raïm, rajah de Mysore, a épousé la belle Djelma, qui est aimée en secret par l'ami fidèle Nouraly. Le traître Kairam, convoitant la femme et les trésors de

Raïm, a juré sa perte et celle de Nouraly. Il profitera d'une chasse au tigre pour faire disparaître le malheureux rajah et son fidèle. Telle est la situation que développe le premier acte. Malgré les supplications de Djelma et les prédictions sinistres de sa suivante Ourvaci, Raïm part avec sa suite pour la chasse; il reçoit toutefois de sa bien-aimée une amulette sainte qui le préservera.

Au deuxième acte, même décor qu'au premier. Deux ans se sont écoulés; le deuil et la désolation règnent dans le palais de Raïm, qui a disparu et que tous considèrent comme mort. Seule, Djelma, qui le pleure, espère en son retour. Elle résiste aux prières de ses suivantes, qui l'engagent à faire trève à son désespoir; ce n'est que sur les instances de Nouraly qu'elle finit par se résoudre à quitter ses vêtements de deuil à l'occasion de la fête de la Déesse Lackmi.

A peine a-t-elle consenti et s'est-elle retirée que Raïm apparaît, se traînant péniblement, les vêtements en lambeaux. Il raconte ses malheurs, son cheval emporté dans le désert, sa captivité, sa fuite; puis, un peu étonné de l'air de fête qui règne en sa demeure, il se retire à l'écart, cherchant à découvrir ceux qui l'ont trahi. Une conversation en *a parte* entre Kairam et Tschady lui révèle une partie du complot qui fut tramé contre lui. Au moment où le cortège approche, Kairam redescend la scène et se trouve en face de Raïm, qui lui demande l'aumône. Kairam croit reconnaître Raïm sous les habits du mendiant et invite Tschady à le surveiller. C'est alors qu'au milieu de la fête et des divertissements qui ont lieu au palais et auxquels assistent Djelma et Nouraly, le traître Kairam, averti par son complice que Raïm est caché dans le fourré, guettant et épiant leurs faits et

gestes, passe sa carabine à Nouraly, qui croit tirer sur un fauve : mais, à la lueur du coup de feu, il a reconnu la silhouette d'un homme. Effroi parmi les assistants qui s'enfuient. « Infâmes tous les deux, — s'écrie Raïm qui paraît sans être vu de la scène, — je me vengerai ! »

Nous voici au troisième acte, aux abords d'un bois touffu; c'est l'aube. Kairam cherche les traces de celui qu'il a cru reconnaître. Au moment où il pénètre dans le fourré, Raïm, qui le guettait, se précipite sur lui, le tue et jette son corps dans le fleuve.

Du plus vil des deux justice est faite !

Puis arrivent à propos Djelma et Nouraly. Raïm assiste, caché, à leur conversation et reconnaîtra qu'il n'a pas été trompé. Lorsque Djelma répondra à Nouraly que, si tout n'était pas mort dans son cœur, elle aurait pu se laisser toucher par son amour, Raïm apparaît subitement et se précipite dans les bras de son épouse fidèle. Quant à Nouraly, il n'a plus qu'à se retirer dans le sein de Brahma ; seul, au désert, pour ses deux amis enfin réunis, il élèvera sa prière vers le ciel.

Inutile d'insister sur les défauts d'un livret rempli de bonnes intentions et d'honnêteté. D'une situation scénique languissante, Charles Lefebvre, avec ses qualités de distinction et de charme, a tiré tout le parti possible. Les procédés d'antan, tels que trilles, vocalises, rosalies, ont été très heureusement bannis; l'auteur, qui orchestre clairement, sans surcharge et possède une langue très châtiée, a cherché à serrer le texte de très près et à peindre ses personnages sans les exagérer. Il a eu d'heureuses inspirations que le public a su découvrir à la première représentation.

Ne sont-ce pas de délicates et intéressantes pages que l'*Andante sostenuto,* chanté par Raïm au premier acte : *Tu sais trop bien lire en mon âme,* — l'effet orchestral peignant la course du cheval (page 39 de la partition pour piano), qui se représentera à plusieurs reprises et a beaucoup d'analogie avec l'effet imaginé par Berlioz dans la « Course à l'abîme » (*Damnation de Faust*), — la phrase de Raïm, soutenue par le violon solo : « *Oui, je l'emporterai tout embaumé* », — au deuxième acte l'air si plein de tristesse de Djelma : *Jour fatal,* — la phrase chaleureuse dite superbement par Mme Héglon (Ourvaci) : *Garde-toi d'offenser la déesse,* — le chœur gracieux accompagné par les harpes en *staccati*, rappelant le faire habile de Gounod : *Voici les fleurs,* — le chœur dansé, dans un mouvement *moderato : Cueillez les lotus,* — le beau chant de Djelma : *Est-ce toi dont je sens la divine présence,* que viennent soutenir très heureusement, dans la conclusion, les voix à bouche fermée et pianissimo, — puis les divertissements, parmi lesquels se distingue surtout l'*Andante* confié aux violons et soutenu par les *pizzicati* des cordes, et enfin, au troisième acte, la superbe invocation à Brahma, qui est la page maîtresse de l'œuvre ?

Avec des artistes tels que Mmes Caron, Héglon, MM. Renaud, Saléza, Dubulle et Douailler, l'interprétation de *Djelma* à l'Académie nationale de musique fut hors pair.

* * *

Si un romancier doublé d'un dramaturge devait éveiller un écho dans la foule, au moment où il apparut, ce fut certes Octave Feuillet, l'auteur du *Roman d'un*

jeune homme pauvre, de *Sybille,* de *M. de Camors,* du *Cheveu blanc,* de *Le Pour et le Contre...* et de tant de jolies pages dans lesquelles se distinguent une élégance native, un style clair et châtié, relevé par une poésie toute particulière, un sentiment dramatique très intense. C'était un idéaliste qui savait jouer de la note émue. Il eut son heure de célébrité, et bien que les théories du jour, au point de vue romantique, s'éloignent radicalement de ses tendances, il n'en a pas moins conservé sur une partie de la génération lettrée du siècle un ascendant véritable.

Charles Lefebvre, avec sa nature rêveuse, devait songer à illustrer telle ou telle page émanant de la plume du célèbre littérateur. Son choix s'est porté sur *Dalila.* Mais, en écrivant plusieurs scènes pour orchestre inspirées par ce drame, il n'a songé qu'à traduire musicalement les situations qui lui ont semblé *musicales,* sans penser un seul instant à les faire exécuter au théâtre avec la pièce d'Octave Feuillet. En un mot, aucune similitude avec l'idée qui a présidé à la création de l'*Arlésienne* par Georges Bizet. On connaît le drame de *Dalila;* nous n'en rappellerons que les épisodes qui ont été traités par Charles Lefebvre.

N° 1. *Prélude. Le vieux maître Sertorius et Marthe sa fille.* Cette page personnifie, d'une part, l'élément classique par excellence, représenté par le vieux maître contrapontiste, et, d'autre part, l'élément romantique figuré par sa fille Marthe. Le premier motif dans le style d'Haydn, présenté d'abord par le quatuor des cordes avec sourdines, se transforme, au *poco più animato,* en une phrase romantique dite par les violons; puis, à la

conclusion, un léger épisode dramatique intervient pour s'éteindre doucement. C'est une page écrite dans une gamme discrète et tendre.

N° 2. *Air de danse.* Effet de contraste nécessaire, cet air de ballet est censé être exécuté au théâtre Saint-Charles à Naples pendant l'audition de l'opéra de Roswein, alors que divers personnages du drame, Léonora princesse de Falconieri, la marquise Narni, le prince Kalisch, Carnioli, protecteur de Roswein, placés dans une loge, discutent sur le mérite de l'œuvre nouvelle. Il faut noter le rythme à 5/4, qui donne l'impression d'une tarentelle en raison du triolet qui se reproduit au début de chaque mesure et qui est interrompu par un 6/8, genre barcarolle, dans lequel les violons et la flûte dessinent le chant, accompagné par des arpèges de clarinette. Le tout est d'une jolie sonorité, vif, très coloré et fort bien rythmé.

N° 3. *Notturno appassionato. La Villa Falconieri — Nuit d'Été — Roswein et Léonora.* C'est la scène d'amour. Roswein, séduit par Léonora (Dalila), oublie sa fiancée Marthe, pour se laisser subjuguer par la magicienne. Le compositeur a cherché surtout à traduire toute la partie finale de cette page, au moment où Roswein s'écrie :

« Oui! oui! Quand vous étiez là, il n'y a qu'un moment, près de cette fenêtre, laissant peut-être vous-même surprendre votre pensée aux songes des nuits d'été, n'ai-je pas vu de mes yeux le demi-jour diaphane d'une aurore immortelle baigner le balcon de Juliette? N'ai-je pas senti frissonner à mes côtés la robe blanche de la pâle Desdémone... ? »

Le début est très calme, avec un reflet pour ainsi dire lunaire. Les violons, sur un accompagnement à contretemps, dessinent un chant d'un joli sentiment, qui est repris par la clarinette. C'est une page gracieuse, énamourée, dans laquelle se reflètent les tendances de Gounod. Puis intervient un solo de cor soutenu par les traits liés du quatuor. Le mouvement s'accentue; la phrase des violons s'échauffe; la passion déborde au *più animato,* et le tout s'éteint graduellement avec quelques notes du cor et les pizzicati des cordes.

N° 4. *Le Chant du Calvaire.* C'est le chant composé par le vieux maître Sertorius et qu'il ne devait jouer à sa fille Marthe que le jour de son mariage. Au début, l'auteur a reproduit les quelques mesures de triste pressentiment introduites par lui à la fin du *Prélude;* et, aussitôt, se développe le chant du Calvaire, d'une mélancolie pénétrante, confié à tous les violoncelles et accompagné d'abord en *pizzicati* par les instruments à cordes. L'effet est dramatique, théâtral.

N° 5. *Final. — Désespoir de Roswein. Musique dans la barque de Léonora.* Voici la conclusion poignante du drame: au moment où Roswein, accompagné de Carnioli, croit arrêter la voiture de Léonora qu'il poursuit, il se trouve en présence de Sertorius, accompagnant le corps de sa fille en Allemagne. Il s'affaisse sur le bord de la falaise et meurt, alors qu'au loin, dans une barque, la voix de Léonora s'élève, chantant les « Adieux de Grenade ». L'auteur a pris comme sujet de développement le thème transformé et dramatisé du Calvaire. La couleur de cette page est absolument mendelssohnienne. A la fin de l'*Al-*

legro agitato, quelques accords de harpe laissent pressentir la barcarolle de l'*Andantino* qui coupe ce *Final* et qui a déjà été entendu dans le numéro 2. Cette fois, les éléments de l'orchestre se composent de deux flûtes, d'une harpe et des instruments à cordes en pizzicati; c'est le moment où Roswein entend la musique dans la barque de Léonora. Puis le motif du début reprend avec des tendances de plus en plus dramatiques; dans l'orchestre se font entendre comme des hoquets de désespoir; quelques mesures de la barcarolle font leur réapparition en écho, et de larges et puissants accords terminent cette suite, qu'on pourrait appeler du théâtre symphonique. Les divers épisodes de *Dalila* ont été composés à Étretat : Le *Prélude*, l'*Air de Danse*, le *Notturno appassionato*, le *Chant du Calvaire*, en juillet, août et septembre 1875, le *Final* en septembre 1877.

La *Symphonie* en *ré* majeur (op. 50) date de 1879. Exécutée d'abord à la Société nationale en 1880 sous la direction de Colonne, puis en province et à l'étranger, elle a été entendue en entier ou par fragments aux concerts du Châtelet. L'auteur l'a dédiée à Édouard Colonne.

* * *

Il y aurait de jolies pages à citer parmi les œuvres de musique de chambre : Le *Quatuor* pour piano et cordes (op. 42), une *Suite* pour instruments à cordes (op. 59), *Deux pièces* pour flûte (op. 72), le *Quatuor* pour cordes (op. 80), un *Cantabile* pour viole d'amour (op. 82), un *Intermezzo - Scherzando* pour instruments à vent (d'après l'op. 80), une *Suite* pour flûte, hautbois, clarinette, cor

et basson. Contentons-nous de dire quelques mots du *Quatuor* pour piano et cordes (op. 42). Cette composition date de l'année 1876 et fut exécutée pour la première fois aux Concerts de l'Exposition universelle de 1878. C'est une œuvre d'un sentiment délicat. Il faut, dans le premier morceau, signaler la mélodie très franche et très caractérisée du début, dite d'abord par le violoncelle et reprise par les instruments à cordes, et les développements intéressants qui suivent. L'*Andantino* en forme de canon est une sorte de Lied à deux voix, dans lequel dialoguent d'abord le violon et le violoncelle, et interviennent ensuite les autres instruments, notamment l'alto, à qui l'auteur a donné souvent la parole dans ce quatuor. Le *Scherzo* (vivace) est, selon nous, la page maîtresse, une gracieuse danse de sylphes. Dans le trio qui suit, le piano dessine une complainte, à laquelle répondent les autres instruments en pizzicati. Notons, dans le *Finale,* le début en fugue, puis la conclusion en forme de choral développé. C'est, selon nous, la partie la moins réussie du Quatuor, et il faut avouer qu'à quelques exceptions près, le finale est toujours un écueil pour les compositeurs qui ont à l'écrire. Cette œuvre a pris une place importante dans le répertoire des Séances de musique de chambre.

Le Quatuor en *sol* mineur (op. 80) pour instruments à cordes, dédié à M. E. Hébert, membre de l'Institut, ne renferme que trois parties. Il est de facture plus serrée et de tendances plus modernes que l'œuvre précédente. Enfin la Sonate pour Piano et Violoncelle (op. 98) en trois parties a paru en 1896.

* * *

Nous voudrions encore parler des morceaux pour piano à deux et à quatre mains, *Impromptu, Romance sans paroles en sol, Menuet, Le Retour, Cortège villageois...* Mais nous renvoyons au catalogue, pressés que nous sommes d'arriver aux charmantes mélodies, fleurs pour la plupart écloses au printemps de la vie du compositeur : ce sont souvent de véritables *scènes* qui lui ont été inspirées par les poésies de maîtres tels que Théophile Gautier, Victor Hugo, Léopardi, Sully Prudhomme, Paul Bourget, André Theuriet...

Voici d'abord une des plus connues : « Ici-bas tous les lilas meurent », d'après la poésie de Sully Prudhomme : gracieux *Lied,* dont la première partie, avec ses accompagnements du clavier rappelant les traits de la harpe, est d'une profonde tristesse jusqu'au *Tempo* en majeur. Elle a toujours fait grand effet, surtout lorsque Mme G. Krauss l'a chantée en public.

La poésie du *Banc de pierre* a été inspirée à Théophile Gautier par le tableau d'Hébert. Sur les vers du poète ciseleur, Charles Lefebvre a écrit une mélodie toute de charme, d'un mouvement lent, que souligne l'accompagnement discret du clavier (croches en tierce et en seconde) et dans laquelle la partie intitulée *Più mosso* peint fidèlement le couple qui s'adore et s'enlace. Notons une fois pour toutes que le compositeur, rejetant la routine, s'est absolument abstenu des répétitions de vers ou de mots.

C'est à Porto d'Anzio, en juin 1871, qu'a été composée *La première Larme,* sur la poésie de L. Ratisbonne.

Le sentiment dramatique est excellent, quoique les vers soient souvent défectueux. L'auteur a surtout bien rendu l'attendrissement progressif de l'ange, aboutissant à la belle phrase :

« Dieu vous accorde en quittant son royaume. »

Dans un tout autre esprit a été composé *Villanelle* (1866). Très gaie, très vivante est cette page pastorale, qui a été souvent entendue dans les concerts.

Très nouvelle de forme est *La Vigne en fleur* (1874), dédiée à Mme P. Viardot. L'accompagnement en est malheureusement fort difficile; notons le début en triolets dans un mouvement rapide, et signalons la chaleur qui se dégage de la traduction de cette pensée du poète : « Et ma lèvre charmée croit sentir un baiser », et du nouveau motif, après une rentrée charmante du clavier : « O désir ! ô mystère ». Ce n'est plus la coupe de l'ancienne mélodie.

Invocazione (Étoile du Soir), poésie de Léopardi, fut composée également à Porto d'Anzio en juillet 1872. La mélodie est simple, l'accompagnement calme en croches liées et dans les notes graves.

Sur une poésie de Paul Choudens *L'Aurore* (février 1879), l'auteur a écrit une page alerte, vive, qui s'enchaîne gaîment jusqu'à la conclusion; le clavier, avec ses traits rapides en doubles croches liées, donne l'impression du frémissement du feuillage,

« Viens, fuyons sous l'aurore en pleurs. »

On pourrait rapprocher de « *La Première larme* », *Vision*, sur un sonnet de M. Joseph Pain, imité de Pé-

trarque. C'est un *Andantino* d'un sentiment très fin, dans lequel la déclamation joue un rôle important. La conclusion est charmante. Elle a été entendue avec orchestre aux concerts du Châtelet.

C'est un effet de marche rapide, avec les traits du clavier imitant le galop du coursier, que nous donne *Dans la steppe*, sur une poésie de Cazalis.

Nous aimons moins la *Légende de sainte Azénor*, sur les vers d'André Theuriet, dédiée à Mme Édouard Lalo. La conclusion, surtout, nous a semblé conçue dans une forme un peu surannée.

Berceuse (poésie de G. Lafenestre) a été écrite dans un style un peu mystique, religieux. On dirait un vieux Noël, destiné à être chanté à l'église :

« Prenez l'enfant, Vierge Marie. »

Il y a là une sorte d'hallucination sur l'idée que l'enfant pourrait bien être ravi.

Avec *Canzonetta*, nous entrons dans le pastiche de l'école italienne, de l'époque de Lotti : très gentil pastiche avec son petit point d'orgue et sa gracieuse fusée de voix.

Dans quelques-unes des scènes mélodiques, on trouve un accompagnement par les instruments à cordes. Telles *Les Voix de la mer*, sur une poésie de Jean Lahor (*alias* Cazalis). A noter la suite d'ondulations marchant par progressions chromatiques qui se trouvent au début et à la conclusion. *Les Voix de la mer*, composées en 1889, ont été fort bien interprétées par Mlle Marcella Pregi.

De date bien plus ancienne est *Le Voile*, écrit sur

les vers de Victor Hugo en décembre 1868. Voilà une véritable scène dramatique qui fait songer au *Roi des Aulnes* de Schubert et qui dut son succès rapide à la belle interprétation qu'en donna, au début, Mme Pauline Viardot. N'oublions pas non plus le *Stabat*, dédié à Mme G. Krauss. C'est dans une forme nouvelle que l'auteur a traité, pour une seule voix, les paroles du *Stabat*, en serrant de très près le texte au point de vue de la déclamation.

Nous en aurions encore bien d'autres à citer. Contentons-nous de clore la série de celles que nous avons spécialement signalées par *Soir d'été*, poésie de Paul Bourget.

Charles Lefebvre s'est laissé subjuguer, comme bien des natures d'élite, par la troublante poésie de l'auteur des *Essais de Psychologie contemporaine*. Les sensations de rêve, de mysticisme, de l'au delà qui s'en dégagent, tel le parfum émanant d'un bouquet de violettes de Parme aux couleurs tendres et effacées, appellent en effet à elles la Musique, cette langue de la rêverie par excellence. Et cependant, Paul Bourget, ainsi que la majorité de nos philosophes et esthéticiens du XIXe siècle[1], n'a aucune connaissance particulière de la belle langue musicale. Lorsque, de loin en loin, dans sa poésie comme dans sa prose, il la courtise, c'est en amateur et non en artiste. Lisez son *Paradoxe sur la musique* dans *Études et portraits*, — *Un peu de musique* et d'autres pages dans ses *Poésies*; vous regretterez qu'un poète, un littérateur, un penseur de sa valeur n'ait pas entrevu, dans leur plénitude, les immuables et immortelles beautés qui ouvrent

[1] On doit placer au nombre des exceptions et en toute première ligne MM. Édouard Schuré et Charles Levêque.

des horizons si lumineux aux âmes éprises de la Muse Euterpe. Sa poésie y eût gagné encore quelque chose de plus profondément ému, de plus vibrant, de plus épanoui surtout. Ses théories d'esthétique eussent embrassé un cadre plus vaste et l'auraient amené à des comparaisons justes entre les différents arts, en lesquels se reflète la mystérieuse Psyché, qu'il a si profondément aimée.

La musique composée par Charles Lefebvre sur *Soir d'Été* et dédiée par lui à Mme Colonne est un peu effacée comme mélodie. Tel un fusain qui n'aurait pas été fixé et aurait perdu de son intensité. Ce mode rend bien la poésie vague, vaporeuse, mystique de Paul Bourget. Le clavier, avec ses traits en doubles croches liées, soutient intelligemment la trame mélodique, et la partie d'alto, avec ses notes graves, a été ajoutée par l'auteur pour donner à la composition un caractère encore plus indécis et nuageux.

« La brise du soir en silence effleure
Les feuillages blancs des hauts peupliers
Et mes souvenirs viennent par milliers
Encore attendris par le jour et l'heure. »

A noter la phrase musicale sur ce vers :

« Et ton beau visage ému m'apparaît. »

C'est la note aiguë, lumineuse qui tranche sur le reste de la composition, si calme.

Lorsque revient le Tempo primo, la note *fa* se fait entendre et résonne au clavier, comme un appel de cloche lointaine :

« La lune se lève et l'Angelus tinte. »

Voilà un véritable tableau musical où la partie instrumentale (l'alto) joue un rôle important.

* * *

Nous voici arrivé au terme de notre voyage à travers la vie et l'œuvre de Charles Lefebvre[1]. Avons-nous réussi à en marquer très distinctement les diverses étapes? C'est au lecteur à répondre. La réputation de notre compositeur n'a pas atteint, selon nous, le maximum auquel elle pouvait prétendre. Aura-t-elle le retour auquel elle a droit, dans la dernière période de sa carrière; ou le réveil ne se fera-t-il, comme pour beaucoup de musiciens, qu'après sa disparition? Son siècle ne lui aura pas été très favorable. Ses œuvres commencèrent à se répandre à cette époque de transition où l'attention et l'intérêt du public se portèrent d'abord sur Hector Berlioz, puis sur Richard Wagner. Ces deux colosses devaient fatalement reléguer dans l'ombre ceux qui ne pouvaient prétendre à une pareille maîtrise. Quoi qu'il en soit, plusieurs compositeurs de l'École française (et Charles Lefebvre est du nombre) laisseront une trace charmante et durable de leur passage. Ils trouveront toujours des esprits justes, qui sauront reconnaître les qualités par lesquelles se distingue l'École française de la dernière moitié du XIXe siècle.

1 Charles Lefebvre a été nommé Chevalier de la Légion d'honneur en l'année 1896. — Il a remplacé depuis 1895 Benjamin Godard comme professeur de la Classe d'ensemble instrumental au Conservatoire.

CATALOGUE

DES

ŒUVRES DE CHARLES LEFEBVRE[1]

A. Œuvres pour soli, chœurs et orchestre.

Le Jugement de Dieu. Cantate du Concours de Rome (1870) . . . . . *Inédit.*
Psaume XXIII, « *Domini est terra* » (Rome 1871), op. 25 . . . . . MACKAR.
Judith. Drame biblique. Poème de Paul Collin (1878), op. 31. . . . . MACKAR.
Hymne « Prono volutus impetu » (1880), op. 52 . . MACKAR.
Melka. Légende fantastique. Poème de Paul Collin (1880), op. 53. . . . . HAMELLE.
Espoir. Poésie d'E. Guinand (1830), op. 54 . . . MACKAR.
Eloa. Poème lyrique d'après A. de Vigny par Paul Collin (1887), op. 70. . . . . MACKAR.
Sainte-Cécile. Poème lyrique de E. Guinand (1896), op. 99 . . . . . PAUL DUPONT.

B. Œuvres de théâtre.

Le Florentin en trois actes. Composé pour le concours de l'Opéra-Comique (1863) . . . . *Non édité.*
Le Voile de Sainte Walburge, un acte. Livret d'Ed. Blau (1877—1878) . . . . . *Non édité.*
Lucrèce, opéra en trois actes. Livret d'Ed. Blau (1877—1878) . . . . . *Non édité.*

[1] Les Nos d'œuvres indiquent l'ordre chronologique de composition des œuvres gravées ou classées en vue d'une publication.

Le Trésor, opéra-comique en un acte. Livret de F. Coppée (1883), op. 53 . . . . . HEUGEL.
Zaïre, opéra en quatre actes. Poème de Paul Collin d'après Voltaire (1884—1885), op. 66. CHOUDENS.
Djelma, opéra en trois actes. Poème de Ch. Lomon (1893—1394) . . . . . A. DURAND et fils.

C. Compositions pour orchestre.

Andante et Menuet de Symphonie (1863), op. 2 . . MACKAR.
Marche d'Ivanhoë, tirée de la Cantate de Concours (1864), op. 7.
Ouverture de *Fiesque* (1866) . . . . . *Inédite.*
Ouverture du *Jugement de Dieu*, emprunté en partie à la Cantate du Prix de Rome de 1870. *Inédite.*
Prélude — Choral — Andante et Scherzo (Séance des envois de Rome 1874), op. 20 . . . . MACKAR.
Andante et Scherzo (Séance des envois de Rome de 1875).
Ouverture dramatique en *sol* mineur (1875). . . *Inédite.*
Dalila. Scènes pour orchestre d'après le drame d'Octave Feuillet (1875), op. 40 . . . . . HAMELLE.
Symphonie en *ré* (1879) op. 50 . . . . . HAMELLE.
« *Une Sérénade* ». Scène pour orchestre (1834), op. 65 . . . . . MACKAR.
Méditation pour orgue et orchestre (1836), op. 68. MACKAR.
Romance (1376), op. 43 . . . . . MACKAR.
Menuet (1882), op. 60. . . . . MACKAR.
Cortège villageois (1890), op. 75 . . . . . MACKAR.
Aubade (1894), op. 93, n° 2. . . . . BAUDOUX.

D. Musique de chambre.

Romance pour cor (1872), op. 30. . . . . HAMELLE.
Quatuor pour piano et cordes (1876), op. 42 . . HAMELLE.
Romance pour violon (1376), op. 43. . . . . MACKAR.
Trois pièces pour violoncelle (1877), op. 46 . . . BOTE et BOCK.

Intermezzo pour violon et orchestre (1878), op. 48. BOTE et BOCK.
Quintette pour piano et cordes, d'après la Symphonie en *ré* (op. 50) . . . . . HAMELLE.
Suite pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson (1881), op. 57 . . . . . HAMELLE.
Suite pour instruments à cordes (1882), op. 59. . HAMELLE.
Méditation pour instruments à vent (ottetto) 1886, op. 68 . . . . . MACKAR.
Méditation. Transcription pour harmonium et instruments à cordes, op. 63 . . . . . MACKAR.
Deux pièces pour flûte. Barcarolle mélancolique et scherzo (1883), op. 72 . . . . . MACKAR.
Quatuor à cordes en *sol* mineur (1890), op. 80 . . MACKAR.
Cantabile pour viole d'amour ou violon (1891), op. 82 . . . . . MACKAR.
Intermezzo scherzando pour flûte, hautbois, deux clarinettes, cor et basson (d'après l'op. 80.) . MACKAR.
Sonate, Piano et Violoncelle (1895), op. 98 . . . DURAND.

E. Musique de chant.

1. — Chœurs.

Chœur de la *Coupe et les Lèvres*, A. de Musset (1865) op. 8 . . . . . MACKAR.
Ave verum (1865), op. 10 . . . . . HAMELLE.
Chanson de Mai. André Theuriet (1875), op. 37 . HAMELLE.
Au bord du Nil. Victor Hugo, (1879), op. 49 . . . HAMELLE.
Chant du matin. E. Guinand (1883), op. 62 . . . HAMELLE.
Salut à l'Harmonie pour voix d'hommes (1883), op. 61 . . . . . MACKAR
Les Anges gardiens pour 2 voix de femmes avec solo . . . . . *Id.*
Espoir pour voix mixtes avec solo de soprano. . *Id.*
Isis pour 2 voix de femmes . . . . . *Id.*
Divine Hébé. Leconte de Lisle (1886), op. 69 . . HAMELLE.
Chœur d'Esther. Racine (1888), op. 74 . . . . . MACKAR.

2. — Morceaux à plusieurs voix.

Segui o cara. Duo pour mezzo soprano et baryton (1863), op. 1 . . . . . MACKAR.
Duo de « *A quoi rêvent les jeunes filles* ». A. de Musset (1864), op. 4 . . . . . HAMELLE.
Avril. Trio pour voix de femmes. Poésie de Paul Collin (1383), op. 63 . . . . . HEUGEL.
Souffle des Bois (1894), sopr. et baryton. Poésie d'E. Guinand (op. 95) . . . . . DURAND.
Harmonie (1896), 2 voix de femmes. Poésie traduite de Shakespeare (op. 101). . . . . DURAND.

3. — Mélodies et scènes (voir le catalogue spécial).

Vingt mélodies ou scènes (1874—1377) . . . . HEUGEL.
Vingt mélodies ou scènes . . . . . MACKAR.
Mélodies diverses . . . . . DURAND, HAMELLE, et CHOUDENS.
Stabat pour soprano solo (à Mme Krauss) . . . MACKAR.
Ave Maria . . . . . *Id.*

F. Musique de piano à deux mains.

La Fuite (1854). . . . . HEUGEL.
Romance sans paroles en *mi* bémol (1867) . . . HEUGEL.
Impromptu (1867). . . . . HEUGEL.
Marche (1877) . . . . . MACKAR.
Romance sans paroles en *sol* (1877). { op. 44. . . . . à Mme Montigny-Remaury } MACKAR.
Menuet (1832), op. 60 à Mlle M. Poitevin. . . . MACKAR.
Impromptu (1895), op. 97 . . . . . BAUDOUX.

G. Musique de piano à quatre mains.

Menuet (1863), op. 2 . . . . . MACKAR.
Scherzo (1867), op. 12 . . . . . *Id.*
Andantino (1863), op. 15. . . . . *Id.*
Nocturne (1869) . . . . . *Id.*

Prélude Choral (1870), op. 20.	MACKAR.
Romance (1876), op. 43.	*Id.*
Le retour (1890), op. 75.	*Id.*
Cortège villageois (1890), d'après l'op. 75. . . .	*Id.*
Ballade (1894), op. 93, nº 1.	BAUDOUX.

H. Catalogue spécial des mélodies ou scènes[1].

Année 1364.	Duo « Segui o cara » 1862	MACKAR.
	Adieux à Suzon.	*Id.*
	Contemplation	*Id.*
	A quoi rêvent les jeunes Filles, Duo.	HAMELLE.
	Chanson de Pêcheur	HEUGEL.
1865.	Absence	*Id.*
1866.	Villanelle	*Id.*
1868.	Le Voile. Scène dramatique . . .	*Id.*
1869.	Ici-bas tous les Lilas meurent . . .	*Id.*
1871.	La première Larme	*Id.*
	A Saint Blaise	*Id.*
1872.	Le Banc de Pierre	*Id.*
	Invocazione (Leopardi), Étoile du Soir	*Id.*
1873.	Ce que le Vent soupire	*Id.*
1874.	La Vigne en Fleur	*Id.*
	Canzonetta	*Id.*
	Pompéï.	MACKAR.
1875.	Stances de Malherbe	HEUGEL.
1877.	Sérénade	DURAND.
	Légende de Sainte Azénor	MACKAR.
1378.	Berceuse	*Id.*
1379.	L'aurore	CHOUDENS.
1831.	Invocation (Racine)	MACKAR.
	Au Désert	CHOUDENS.
1884.	Hymne au Sommeil	HEUGEL.
	Le Sentier	HAMELLE.
	Fleur de Noël	*Id*
	Vision	MACKAR.
	La Steppe.	*Id.*

[1] Plusieurs des mélodies ont un accompagnement (ad libitum) de quatuor à cordes.

1887.	Ave Maria.	MACKAR.
1888.	Soir d'été	HEUGEL.
1889.	Les Airs anciens	*Id.*
	Qui peut dire.	*Id.*
	Hymne	*Id.*
	Les Voix de la Mer.	*Id.*
1890.	Charon et les Ames	*Inédit.*
	Prière du Matin.	MACKAR.
	La Fille de Jephté	*Id.*
1892.	Harmonie poétique.	MACKAR.
	Souvenir	*Id.*
	Promenade nocturne	*Id.*
1894.	Oublier.	*Id.*
	Délivrance.	*Id.*
1895.	Sélam. F. Coppée (tiré de « Pour la Couronne »).	BAUDOUX.
	Viviane.	*Id.*
1896.	Charmeuse de Serpents	MACKAR.
	Jours d'Automne	FROMONT.

JULES MASSENET

JULES MASSENET

I

1842—1863.

Souvenirs de la Savoie. — Jean-Jacques Rousseau. — Mme de Warens. — Les ascendants. — Mlle de Marancourt. — Naissance à Montaud (Loire). — Séjour à Paris. — Admission au Conservatoire. — Séjour à Chambéry. — Les leçons de piano. — La fuite. — La rentrée au Conservatoire. — Tableau des études. — Berlioz et Massenet. — Place de timbalier au Gymnase et au Théâtre-Lyrique. — La classe de Bazin. — Jugement d'Ambroise Thomas. — Le Prix de Rome avec la cantate *David Rizzio*.

L'ANCIENNE route de Lyon à Chambéry est une des plus belles de celles qui sillonnent ce merveilleux pays de la Savoie, préface enchanteresse de la Suisse, et de l'Italie du Nord. Comme dans la péninsule, les vignes se relient par des guirlandes gracieuses à des arbres de moyenne grandeur, qu'elles finissent par couvrir de leurs pampres et de leurs raisins. Toute la plaine de Chambéry est enguirlandée et, lorsqu'on la quitte pour se diriger par cette route de Lyon vers les Échelles, on entre dans une vallée souriante encaissée en de hautes montagnes, parsemée de petits hameaux à moitié cachés sous les

noyers touffus, et arrosés par de clairs ruisseaux, dont le murmure va se perdre au loin. C'est encore un souvenir des Charmettes et du grand écrivain qui, au XVIIIe siècle, habita cette contrée pendant sa jeunesse et sut si bien en narrer les beautés. On le retrouve à chaque pas et, sur ce chemin même qu'il traversait en 1732, à son retour de Lyon à Annecy, prenant plaisir, en véritable amant de la nature, à contempler l'écume et l'eau bleue du torrent bouillonnant dans les gouffres du Guiers vif, ou la jolie cascade de Coux. « Plus près de Chambéry, dit Jean-Jacques Rousseau dans ses Confessions, j'eus un spectacle semblable en sens contraire. Le chemin passe au pied de la plus belle cascade que je vis de mes jours. La montagne est tellement escarpée que l'eau se détache net et tombe en arcade assez loin pour qu'on puisse passer entre la cascade et la roche, quelquefois sans être mouillé : mais, si l'on ne prend bien ses mesures, on y est aisément trompé, comme je le fus ; car, à cause de l'extrême hauteur, l'eau se divise et tombe en poussière, et lorsqu'on approche un peu trop de ce nuage, sans apercevoir d'abord qu'on se mouille, à l'instant on est tout trempé. » La cascade de Coux n'est plus ce qu'elle était à l'époque où écrivait Jean-Jacques ; sa nappe d'eau est considérablement diminuée; peut-être a-t-elle été modifiée par la chute d'une partie du roc, d'où elle jaillit. En tout cas, elle ne peut être comparée aux merveilleuses cascades de Suisse, comme la Handeck ou même le Staubbach.

Cette route qu'avait traversée le jeune Jean-Jacques, très ému du spectacle qu'elle lui offrait, et très occupé de l'attente de revoir « sa bonne maman », Mme de Warens, un jeune enfant, qui devait être plus tard un grand

artiste, la parcourait, au mois de juin 1855, non pas pour jouir des beautés de la nature, mais pour fuir le toit paternel. — Cet enfant était Jules Massenet.

Ses parents habitaient, depuis le 1er janvier 1855, le troisième étage d'une maison portant le n° 70 de la place Saint-Léger, à Chambéry. Le père, officier supérieur en retraite, puis fabricant de faulx, au lieu dit la Terrasse, commune de Montaud, près Saint-Étienne (Loire), avait eu quatre enfants d'un premier lit. Il s'était remarié avec une demoiselle de Marancourt, fille du marquis de Marancourt, qui avait été élevée par les soins de la duchesse d'Angoulême; fort bonne musicienne et douée d'un certain talent pour la peinture, elle s'entourait de musiciens et d'artistes. On dit même que, beaucoup plus préoccupée des questions d'art que de celles du ménage, elle dissipa une partie de la fortune du maître de forges. Quoi qu'il en soit, il faut constater que les enfants que M. Massenet eut de son premier mariage n'eurent aucune disposition pour la musique, alors que ceux du second lit, et qui furent nombreux, dévoilèrent des tendances artistiques qu'ils tenaient de leur mère.

Les registres de l'état civil de la mairie de Montaud (Loire) établissent que Jules-Émile-Frédéric Massenet est né le 12 mai 1842[1].

[1] « Ce jourd'hui, treize mai, mil huit cent quarante-deux, à cinq heures du soir,

« Devant nous, adjoint du Maire de la Commune de Montaud, officier de l'État civil délégué, Est comparu sieur Félix Millet, âgé de trente-six ans, employé à la fabrique de faulx de la terrasse, demeurant à Saint-Étienne place Saint Charles, qui nous a dit que Dame Éléonore, Adélaide Royer de Marancourt, épouse de Monsieur Alexis, Pierre, Michel, Nicolas Massenet, âgé de cinquante-cinq ans, fabricant de faulx, demeurant en cette Commune, au lieu de la terrasse, est accouchée dans le domicile de son mari, hier à une heure du matin,

Complètement ruiné en 1848, M. Massenet père vint se fixer à Paris. Il était déjà fort souffrant, et incapable de subvenir aux besoins des siens. Aussi Mme Massenet fût-elle forcée de donner des leçons de piano. — C'est d'elle que le jeune Jules apprit les premiers éléments de la musique ; ce fut un bon professeur pour une nature aussi bien douée et qui montrait déjà les plus vives aptitudes.

Il fut admis au Conservatoire à l'âge de dix ans par décision du comité, à la suite de l'examen du 10 janvier 1853 et placé dans la classe de piano de M. Laurent. Le 28 juin 1853, il entrait dans la classe de solfège de Savard et obtenait, dès la première année, un troisième accessit; l'année suivante (1854) il remportait un troisième accessit de piano. Le futur maëstro travaillait avec la plus grande assiduité, et il espérait bien conquérir rapidement tous ses grades, lorsque des intérêts de famille, la santé de plus en plus chancelante de M. Massenet père, obligèrent ce dernier à quitter Paris en 1855, pour venir se fixer à Chambéry, où il espérait trouver pour lui et les siens un asile plus sûr et un soulagement à ses misères.

Ce ne fut pas sans un amer chagrin que le jeune Massenet interrompit des études qui le passionnaient, — et il conserva toujours le vif espoir de revenir un jour reprendre ses travaux. En attendant, il poursuivait avec acharnement, à Chambéry, sous la direction de sa mère,

d'un enfant du sexe masculin qui nous a été présenté, auquel on a donné les prénoms de *Jules*, *Émile*, *Frédéric*.

« Desquelles déclaration et présentation, nous avons signé le présent acte en présence de Messieurs Martin Saurel, âgé de quarante-six ans, entrepreneur de Messageries, demeurant à Saint-Étienne, rue de Paris, — et Charles Bessy, âgé de quarante-huit ans, teneur de livres, demeurant à Saint-Étienne, rue de la Bourse, et, après lecture faite, avons signé avec eux et le comparant. »

ses leçons de piano. Travailleur infatigable, il y consacrait la plus grande partie de la journée.

Un beau jour, il faisait déjà chaud, ce qui nous fait présumer que c'était en mai ou juin 1855, Mme Massenet mère vint, toute éplorée, conter sa peine à son aimable propriétaire M. Bonjean. Le petit Jules avait disparu! On mit immédiatement la police et la gendarmerie sur pied et, le lendemain, on ramenait chez ses parents le jeune fugitif, qui avait été trouvé juché sur une charrette de meunier, à une heure et demie environ de Chambéry, sur l'ancienne route de Lyon. Il avait fait usage de ce maigre équipage pour prendre la clef des champs et essayer de regagner Paris.

Ainsi ramené au logis paternel, notre jeune musicien parut se résigner et reprit avec acharnement ses études de piano; cette tranquillité, toutefois, n'était qu'apparente. Il comprenait déjà que la ville de Chambéry était un trop petit théâtre pour qu'il pût y développer un talent qu'il pressentait. C'était Paris, le Conservatoire, un milieu entièrement artistique, l'objet de ses rêves, de ses désirs! Un beau matin, il disparut de nouveau, mais cette fois avec succès. Avec quelles ressources entreprit-il ce long et pénible voyage de Chambéry à Paris, en passant par Lyon? nul ne le sut. Sa famille reçut bientôt de lui une lettre l'informant que, recueilli chez une tante, il avait la ferme intention de rester à Paris, d'y continuer ses études musicales et de renoncer à toute autre carrière que celle du compositeur. Son père et sa mère s'inclinèrent devant une résolution si fermement exprimée[1].

[1] La famille Massenet habita Chambéry du 1er janvier au 31 août 1855, époque à laquelle elle alla s'établir à Nice, dont le climat était plus favorable à la santé de M. Massenet père.

Les registres du Conservatoire corroborent cette anecdote, en ce sens qu'ils indiquent que le jeune Jules Massenet, rayé des contrôles pour absence le 24 janvier 1855, y fut réintégré le 15 octobre de la même année.

Voici donc notre jeune musicien au comble de ses vœux, rentré au bercail et à même de poursuivre ses études dans les conditions les plus favorables. Le tableau suivant indique très clairement le résultat de ses travaux dans les différentes classes où il fut admis. Les succès ne furent pas toujours en rapport avec ses aptitudes.

Date de la réintégration au Conservatoire: 15 octobre 1855.

Classe de piano.
M. Laurent.

1856. 1er accessit de piano.
1857. Concours négatif.
1858. Id.
1859. Premier prix de piano.

Classe de solfège.
M. Savard.

1856. Concours négatif.
1856. (30 sept) Rayé du solfège.

Classe d'harmonie.
M. Reber.

1860. (17 janvier), admission.
1860. 1er accessit.
1861. Concours négatif.

Classe d'orgue.
M. Benoist.

1860. (18 décembre), admission.
1861. Concours négatif.

Classe de composition.
M. Ambroise Thomas.

1861. (2 novembre), admission.
1862. 2e Prix de contrepoint.
1863. 1er Prix id.

1862. — N'a pas concouru.
1863. — N'a pas concouru.

1862. Mention honorable au concours pour le prix de Rome.
1863. 1er Grand Prix de Rome.

Mais il fallait vivre! Comme Berlioz forcé, après le retrait de la pension que lui servait son père, d'exercer les fonctions de simple choriste au Théâtre des Nouveautés, moyennant la faible rétribution de vingt francs par mois, le jeune Massenet, tout en suivant les cours du Conservatoire, avait obtenu la place de triangle à l'orchestre du Gymnase, puis, plus tard, celle de timbalier au Théâtre lyrique. Le timbalier était souvent en faute: sur la peau de ses timbales il écrivait rapidement les idées musicales qui, déjà, lui arrivaient en foule, et c'est peut-être à cet exercice qu'il doit de pouvoir, aujourd'hui encore, travailler, sans que cela l'importune le moins du monde, au milieu du bruit et des allées et venues des personnes qui l'entourent. Souvent le chef d'orchestre le rappelait à l'ordre; mais ce chef, l'excellent Deloffre, se montrait indulgent pour un jeune musicien, dont il avait deviné la vive intelligence. Massenet ne resta pas moins de six ans sous la direction de M. Carvalho d'abord et de M. Réty ensuite et ne reconquit sa liberté que lorsqu'il enleva brillamment le premier Grand Prix de Rome.

On a dit qu'il avait suivi, pendant son séjour au Conservatoire, la classe de Bazin, et que le maître, peu perspicace, l'avait renvoyé. Nous n'avons trouvé, aux archives de notre grande École de musique, aucune trace du passage de Massenet dans la classe de l'auteur du « Voyage en Chine »; mais il se pourrait qu'il y eût été admis comme simple auditeur.

M. Ambroise Thomas, lui, avait été meilleur prophète; il sut discerner la force de volonté dont son élève faisait preuve et, la conversation venait-elle à tomber sur lui: « Laissez faire, disait-il; lorsque la grande effer-

vescence sera passée, il saura bien retrouver son aplomb et arriver au but. »

La cantate, qui lui valut le premier Grand Prix de Rome en 1863, était intitulée *David Rizzio*; elle fut chantée par Roger, Gourdin ou Bonnehée et Mme Vandenheuvel-Duprez.

* * *

II

1864—1870.

Italia. — Berlioz. — Le séjour à la Villa Médicis. — Notes autobiographiques. — Le graveur Chaplain. — L'air du berger de Subiaco. — Gounod et Fanny Mendelssohn. — F. Liszt. — Mlle de Sainte-Marie. — Les premières adorations. — Départ de Rome. — Les dernières lueurs d'un coucher de soleil. — Voyage en Allemagne, en Hongrie. — *Les scènes de bal.* — *Les scènes hongroises.* — Retour en Italie. — Le mariage. — *Grande ouverture de concert.* — *Requiem.* — *Pompeia.* — Le Casino de la rue Cadet. — *Première suite d'orchestre* aux Concerts Pasdeloup. — La critique d'Albert Wolff. — La réponse de Théodore Dubois. — *La Grand'Tante* à l'Opéra-Comique. — Exposition universelle de 1867. — *Les Noces de Prométhée* de Saint-Saëns. — La rencontre avec Hartmann. — *Le poème d'Avril.* — Projet de *Manfred.* — Concours pour *la Coupe du Roi de Thulé.* — L'influence wagnérienne? — L'année lugubre. — *Méduse.* — *Le Poème de Souvenir.*

« Cruelle mémoire des jours de liberté qui ne sont plus! Liberté de cœur, d'esprit, d'âme, de tout; liberté de ne pas agir, de ne pas penser même; liberté d'oublier le temps, de mépriser l'ambition, de rire de la gloire, de ne plus croire à l'amour; liberté d'aller au Nord, au Sud, à l'Est ou à l'Ouest, de coucher en plein champ, de vivre de peu, de vaguer sans but, de rêver, de rester gisant, assoupi, des journées entières, au souffle murmurant du

tiède sirocco! Liberté vraie, absolue, immense! O grande et forte Italie! Italie sauvage! insoucieuse de ta sœur, l'Italie artiste,

« La belle Juliette au cercueil étendue. »

C'est ainsi que Berlioz, enthousiasmé de ses voyages aux environs de Rome, chantait dans ses « *Mémoires* » les souvenirs d'antan, célébrait les beautés du ciel bleu, des rocs rouges et dénudés, des grands bois de châtaigniers, des vieux couvents perdus dans la montagne. Il trouvait au pays des Abruzzes, dans les sites sauvages de Subiaco, d'Albano, de Tusculum, du lac de Gabia près duquel il dormait à midi sans penser à la fièvre, d'Alatri, de Civitella, de Genesano, d'Isola di Sora, dont les mystérieuses solitudes l'attiraient, des impressions autrement fortes que celles résultant de la musique qui fleurissait alors à Rome. Il nota dans sa mémoire les cantilènes pleines de naïveté et de caractère qu'il devait plus tard utiliser dans *Harold*.

Tous ont subi l'*attirance* de cette poétique nature et aussi des souvenirs grandioses de l'histoire et de l'art qui font de l'Italie un point lumineux pour les artistes qui aspirent à se retremper dans les beautés de l'antique et de la Renaissance.

Mais laissons la parole au compositeur lui-même, qui nous édifiera sur ses tendresses pour la Ville aux sept collines [1] :

« Oh! ces deux années délicieuses passées dans Rome, à la chère Villa Médicis, ces années sans pareilles,

[1] Notes autobiographiques parues dans le *Scribners Magazine*, revue américaine.

dont le souvenir vibre encore dans ma mémoire et m'aide aujourd'hui même à refouler les influences néfastes du découragement! — Ce fut à Rome que je commençai à vivre, ce fut là, au cours des joyeuses excursions faites en compagnie de mes camarades musiciens, peintres ou sculpteurs, et durant nos causeries sous les chênes de la Villa Borghèse ou sous les pins de la Villa Pamphili, que je ressentis les premiers élans d'admiration pour la nature et pour l'art. Quelles heures charmantes nous employions à errer dans les musées de Naples et de Florence! Quelles délicates et mélancoliques émotions nous faisait éprouver la visite des églises mystérieusement obscures de Sienne et d'Assise! Comme l'on oubliait vite Paris et ses théâtres et sa foule bruyante et sa vie enfiévrée ! . . . . . .

« Je ne dirai jamais assez combien m'est cher et combien fidèle me reste le souvenir des années que je passai à Rome. J'aimerais à convaincre d'autres débutants de l'utilité qu'il y a pour les jeunes musiciens de quitter Paris et de vivre, — ne fût-ce qu'une seule année, — à la Villa Médicis au milieu d'une élite de camarades. Oui, je suis tout à fait partisan de cet *exil,* comme l'appellent les mécontents. Je pense qu'un tel séjour peut créer des poètes et des artistes, et qu'il doit éveiller des sentiments et des impressions qui, faute de cela, seraient en danger de rester éternellement inconnus de ceux mêmes chez lesquels ils étaient endormis. »

A une distribution de prix de l'Académie des Beaux-Arts, un des anciens condisciples de Massenet à l'École de Rome, le graveur Chaplain, a fait, lui aussi, une peinture charmante des impressions ressenties par les jeunes lauréats appelés à la Villa Médicis. Si nous en

donnons un extrait, c'est qu'elle contient une petite anecdote relative à l'auteur de *Marie Magdeleine*.

« Durant leur séjour à la Villa Médicis, ces jeunes artistes sont loin de dépenser tout le trésor de pensées et d'impressions qu'ils y amassent. Quel plaisir et souvent quelle rare bonne chance de trouver plus tard une esquisse faite d'après quelque scène charmante, ou un air noté pendant que l'on voyageait à travers les montagnes!

« Un jour d'été, sur la route de Tivoli à Subiaco, une petite bande d'étudiants avait entrepris une excursion à travers les superbes montagnes qui s'élèvent en amphithéâtre et entourent Rome de tous côtés. Nous nous étions arrêtés afin de contempler à loisir le merveilleux panorama de la campagne romaine qui se déroulait devant nous. Soudain, au pied du sentier que nous venions de gravir, un berger commença à jouer un air doux et lent sur son chalumeau, et les notes s'égrenaient une à une dans le silence du soir. Pendant que nous écoutions, je regardai un jeune musicien qui faisait partie de l'excursion, curieux de lire ses impressions sur son visage; il inscrivait l'air du berger sur son carnet.

« Quelques années plus tard, une nouvelle œuvre du jeune compositeur était jouée à Paris. L'air du berger de Subiaco était devenu la superbe introduction de *Marie Magdeleine*. »

Massenet, on le voit, ressentit vivement les bienfaits de cette liberté illimitée, lui qui venait de subir six années de réclusion à l'orchestre du Théâtre-Lyrique. Son enthousiasme ne dut pas être moindre que celui de Berlioz; il fut au moins comparable à l'expansion d'un maître avec lequel il a toujours eu bien des points de ressem-

blance, Charles Gounod. S'il ne rencontra pas à Rome, comme son aîné, une Fanny Mendelssohn[1], qui exerça sur l'auteur de *Faust* une bienfaisante influence, il y trouva la femme intelligente, délicieusement jolie et distinguée qu'il devait prendre plus tard pour compagne.

Mlle de Sainte-Marie était excellente musicienne et prenait à Rome des conseils de Liszt. C'était l'époque à laquelle le grand pianiste cherchait à entrer dans les ordres. Ne pouvant continuer à donner des leçons à Mlle de Sainte-Marie, il l'engagea à s'adresser à un jeune compositeur dont il faisait grand cas et qui n'était autre que Massenet. Des relations s'établirent entre ce dernier et la famille de celle dont les qualités physiques et morales devaient bientôt le séduire[2].

Dans ce cadre paradisiaque, en cette terre de Beauté, appelée à exercer une irrésistible séduction sur une nature sensitive, presque maladive, l'amour de Massenet pour un être aussi charmant devait revêtir des formes extatiques. Sensations d'histoire, d'art, de nature se mêlaient à l'adoration de la bien-aimée. Après les douces entrevues de la journée, les exquises promenades aux musées ou aux villas des environs et les soirées musicales, il rentrait dans sa petite chambre de la Villa Médicis. A la muraille était suspendue l'image de l'adorée;

[1] *Fanny Mendelssohn* d'après les mémoires de son fils par E. Sergy. — Librairie Fischbacher.

[2] Des réunions musicales avaient lieu chez Mme de Sainte-Marie mère. Massenet y faisait de la musique avec Liszt et aussi avec Sgambati, dont le futur auteur de *Marie-Magdeleine* faisait grand cas, et qu'il considère encore comme un des plus remarquables musiciens de l'Italie moderne. « Lorsque Liszt se mettait au piano, — a raconté Massenet, — il prenait un cigare qu'il n'allumait jamais et qui était entièrement mâché, lorsqu'il avait fini de jouer ».

— autour de cette image, des fleurs fraîchement cueillies aux parfums enivrants et des cierges aux vives lumières. Telle qu'une Madone, il la vénérait! Ne voyons-nous pas déjà percer un des côtés très caractéristiques du tempérament de notre modèle? L'Éternel Féminin jouera un rôle prépondérant dans sa vie et dans ses œuvres. Sacrées ou profanes, ces dernières en porteront une trace profonde.

Massenet avait fait sa demande régulière. Mais Mme de Sainte-Marie mère ne lui donna pas un accueil immédiat; elle se souciait peu, au début, que sa fille épousât un artiste, dont elle ne pouvait prévoir les succès futurs... L'union fut donc remise à une époque ultérieure.

Le 17 décembre 1865, le jeune compositeur quittait Rome, désolé de ne pouvoir continuer la vie toute de travail, de plaisir et de bonheur à laquelle il avait pris un goût si vif. Ce sera encore lui qui nous révélera ses impressions dernières: «Je ne pouvais me résoudre à faire mes adieux à la Ville Éternelle. Ce fut Rome elle même qui me les fit. Voici comment: Il était six heures du soir. J'étais seul dans ma chambre, debout auprès de la fenêtre, contemplant une dernière fois, à travers la vitre, l'immortelle cité dont la silhouette s'ébauchait en gris sous les dernières lueurs d'un magnifique coucher de soleil. Cette vision est restée très nette dans ma mémoire; mais, ce jour-là, je ne pouvais en détacher les yeux. Hélas! peu à peu une ombre se glissa sur un coin du ciel, s'étendant progressivement jusqu'à ce que Rome tout entière eût disparu dans l'obscurité. Jamais je n'oublierai l'impression que me fit cette simple scène, et son souvenir évoque toujours pour moi les meilleures heures de ma jeunesse...»

Massenet devait faire une nouvelle apparition dans la Ville Éternelle avant son retour définitif à Paris. Il partit à la fin de l'année 1865, comme nous l'avons vu, pour entreprendre un voyage en Allemagne, en Hongrie. A Pesth, il écrit les *Scènes de bal*, et esquisse les *Scènes hongroises*. Revenu en Italie dans les premiers mois de 1866, il put enfin prendre pour compagne celle qui était son unique pensée. « En 1865, dit-il lui-même, nous étions fiancés, et quand je quittai Rome l'année suivante pour retourner à Paris, je n'étais plus garçon. »

De la Villa Médicis, il adressa à l'Académie des Beaux-Arts une *Grande ouverture de concert* et un *Requiem* à quatre et huit voix, avec accompagnement de grand orgue, de violoncelles et de contrebasses. Il avait en outre en portefeuille une suite symphonique *Pompeia*, qu'il fit exécuter, dès son retour à Paris, le 24 février 1866, au Casino, dont l'orchestre était dirigé par Arban [1]. Se rappelle-t-on ce chef d'orchestre conduisant sa bande instrumentale avec une telle fougue qu'il s'oubliait jusqu'à chanter à tue-tête les parties les plus entraînantes des œuvres exécutées, — ou, encore, abandonnant le bâton de commandement pour jouer quelque fantaisie sur le piston, cet instrument abhorré à juste titre de Reyer? Ce n'était pas le rêve que cet orchestre d'Arban, surtout pour un compositeur dont les tendances étaient portées vers la musique sérieuse. Mais, à cette époque (1866), on n'avait pas le droit d'être difficile. En fait de grands

[1] Massenet fit jouer également au Casino une ouverture de Concert (op. 1), dédiée à Arban. Sur la première feuille d'un exemplaire adressé par l'auteur à un de ses collègues, nous avons lu les lignes suivantes, qui révèlent bien un des côtés du caractère de Massenet: « A mon honorable collègue (beaucoup de talent!!!), *questo e una purritura* de mon jeune frère. »

concerts symphoniques il n'existait que les *Concerts populaires,* dirigés par Pasdeloup, et les programmes ne comprenaient alors qu'un nombre fort restreint des compositions des jeunes musiciens français.

La *Revue et Gazette musicale* donna une appréciation bienveillante sur les débuts du futur auteur de *Marie Magdeleine;* nous la reproduisons à titre de curiosité : « M. Jules Massenet, prix de Rome de 1863, n'a pas parcouru en vain la « terre classique des arts »; il en a rapporté une fantaisie symphonique, intitulée *Pompeia,* dans laquelle il a essayé de retracer quelques scènes antiques. Les quatre morceaux dont elle se compose, *Prélude — Hymne d'Éros* (danse grecque) — *Chœur des funérailles — Bacchanale,* pourraient être signés Berlioz; on y retrouve la touche vigoureuse de ce maître, l'horreur des lieux communs qui le fait quelquefois tomber dans l'étrange, et tel dessin d'orchestre, tel duo d'instruments à vent rappelle, sans y ressembler pourtant, les danses puniques des *Troyens à Carthage.* On conçoit que la coupe ordinaire des morceaux symphoniques n'était pas ici de mise; il ne faut pas chercher dans cette évocation du fantôme de la vieille Italie des développements selon les règles, des motifs revenant à la place voulue, des modulations prévues : c'est une description, un programme suivi pas à pas, avec des accents tantôt grandioses, tantôt naïfs, quelquefois exagérés dans leur expression, mais toujours vrais. Nous avons été frappé de l'habileté de l'instrumentation, vraiment surprenante chez un jeune homme de cet âge, que le sentiment doit guider encore plus que l'expérience. M. Massenet est d'ailleurs un musicien consommé et un de nos plus habiles pianistes. Après un pareil début, nous sommes en droit

d'attendre d'une organisation aussi heureuse des travaux sérieux d'un autre ordre qui, nous en avons la conviction, lui assigneront une place honorable parmi les compositeurs contemporains. »

L'inapaisable fièvre de production, qui n'a jamais abandonné Massenet, se décèle dès son retour de Rome. Combien se laissent déjà entrevoir les symptômes, communs du reste à la nature humaine, mais plus spécialement marqués chez certains êtres, qui consistent dans cette ardeur inquiète nous poussant à l'action et dans l'effort tenté pour modifier le sort dont nous ne sommes jamais satisfaits! Le jeune compositeur travaille sans relâche et met tout en jeu pour se faire connaître. Après l'exécution de *Pompeia* au Casino de la rue Cadet, il obtient, en juillet 1866, l'exécution de deux *Fantaisies* pour orchestre aux concerts des Champs-Élysées, et, enfin, le 24 mars 1867, il arrive à faire jouer sa première *Suite d'orchestre* aux Concerts populaires, dirigés par Pasdeloup. C'était la première fois que son nom apparaissait sur l'affiche des Concerts populaires, dont le directeur se hasardait difficilement, dans cette première période de la création, à mettre en regard des vieux maîtres de la symphonie les jeunes musiciens de l'école française.

Cet essai de musique moderne devant un public habitué aux traditions de la musique classique ne pouvait évidemment enlever tous les suffrages; l'accueil fut cependant très bienveillant. Il le fut moins, paraît-il, lorsque l'œuvre fut exécutée à nouveau aux mêmes concerts le 2 février 1868, et la polémique qui s'engagea dans la presse à la suite de cette seconde audition, notamment entre un rédacteur bien connu du *Figaro* et un grand-prix de Rome, aujourd'hui membre de l'Institut et directeur du

Conservatoire, mérite d'être relatée à titre de curiosité rétrospective. Dans un article paru dans le *Figaro*, sous la rubrique « Gazette de Paris» et émanant de la plume d'Albert Wolff, — ce critique, aussi incompétent que prolixe, plaisanta avec fort peu de tact l'insuccès de Massenet, aux Concerts populaires, à l'audition du 2 février 1868. Le 5 du même mois, Théodore Dubois, prenant en mains la cause de son confrère, écrivit à Albert Wolff une lettre qui fut publiée dans le numéro du *Figaro* du 9 février et que nous croyons devoir reproduire *in extenso*, tant elle caractérise bien ce genre de critique qui juge de haut, à tort et à travers, sans connaître les premiers éléments de l'art.

« Monsieur,

« Je viens de lire dans le *Figaro* d'hier soir votre article intitulé : « Gazette de Paris », où vous parlez de l'exécution, aux Concerts populaires, d'une Suite d'orchestre de Massenet, et je suis péniblement surpris de la façon joviale avec laquelle vous annoncez le mauvais accueil que lui a fait le public. Je ne suis lié avec Massenet que par des rapports de camaraderie ; ce n'est donc pas en son nom que je vous écris, mais au nom des jeunes compositeurs dont je fais partie, et dans l'intérêt de l'art. Vous dites que vous voyez « avec plaisir les portes des salles de concert s'ouvrir devant un inconnu » et, quand par hasard un inconnu, après bien des efforts, parvient à se faire ouvrir une de ces portes, voilà les encouragements que vous lui donnez. Vous faites un article dans lequel vous plaisantez fort agréablement et d'une façon très spirituelle, il est vrai, sur ce que vous appelez un *accident;* mais vous ne tenez aucun compte de l'effet déplorable que produit un tel article, et vous sacrifiez au seul plaisir de faire de l'esprit les intérêts chers et sacrés de l'art.

« Je ne connais pas l'œuvre de Massenet; je ne puis donc apprécier si le public a été juste à son égard; mais fût-elle, à votre avis, très mauvaise, que vous auriez encore le plus grand tort d'en parler ainsi que vous l'avez fait. J'admets de la façon la plus large l'appréciation par la presse des œuvres livrées au public; *mais, alors, faites de la vraie critique, franche, loyale, artistique et raisonnée; analysez les morceaux et dites pourquoi ils vous déplaisent.* Le public qui vous lit dit, en se frottant les mains: Ah! Ah! ce Wolff est vraiment très drôle; mais il n'est nullement renseigné sur la valeur de l'œuvre et vous, monsieur, vous jetez de gaîté de cœur le découragement dans l'esprit d'un jeune compositeur qui peut avoir du talent et de l'avenir.

« J'aime à croire qu'en faisant cela, vous n'avez aucune mauvaise intention; c'est pourquoi je vous adresse ces quelques lignes, inspirées par l'impression pénible que m'a produite la lecture de votre article et dans l'espoir que, peut-être, elles vous feront regretter un moment de trop bonne humeur.

« Avant de terminer, je veux relever une erreur que vous avez commise; vous dites que « la simple prudence exigerait qu'une première épreuve de ce genre fût aussi courte que possible ». Si vous vous étiez bien renseigné, vous auriez appris que ce n'était pas une épreuve, les mêmes morceaux ayant déjà été exécutés l'année dernière à l'un des concerts populaires et même accueillis du public avec beaucoup de bienveillance.

« Je ne relèverai pas les plaisanteries du pharmacien, de l'omnibus et de l'orage final, qui me paraissent d'un goût douteux et tout à fait indigne de votre talent ordinairement si distingué.

« Je n'espère guère que vous publiiez ma lettre dans le *Figaro*; ce serait cependant une noble manière de réparer le mal que vous avez fait. En tout cas, veuillez ne voir dans cette

lettre qu'un regret de ne pas trouver la presse plus bienveillante à l'égard des jeunes gens, et agréez, monsieur, l'assurance de mes sentiments distingués.

« Paris, 5 février 1868.

« THÉODORE DUBOIS
Grand-prix de Rome. »

La réponse d'Albert Wolff à cette lettre précise ne fut pas plus sérieuse que le premier article qui l'avait motivée. Il éluda la question qui lui avait été posée si justement par Théodore Dubois : « Faites de la vraie critique, franche, loyale, artistique... », et qui ramenait le débat sur son vrai terrain. Il laissait bien entendre que, le jour où Théodore Dubois, dans l'intérêt sacré de l'art, se déciderait à soumettre une œuvre au public, il s'empresserait d'en rendre compte dans le *Figaro*, afin de prouver que *la critique raisonnée* lui était familière à l'occasion. Le jeune compositeur mit à même *le célèbre Aristarque* de faire connaître sa compétence, en l'invitant à venir entendre à l'église de la Madeleine les *Sept Paroles*, qui y furent exécutées le Vendredi-Saint de cette même année 1868. Mais il se déroba, et pour cause, sans même donner une réponse à l'auteur. Entre la coupe et les lèvres...!

Massenet, de son côté, n'était pas resté inactif et écrivit plusieurs lettres[1], notamment au *Figaro*, pour

[1] Citons la lettre assez amusante adressée par Massenet à Albert Wolff : « Dans le *Figaro* d'hier vous consacrez à l'exécution de ma *Symphonie* (qui est une suite d'orchestre), au Cirque Napoléon, un article extrêmement drôle et dont j'ai beaucoup ri. Si vous me trouvez quelque valeur, Monsieur, moi je vous trouve infiniment d'esprit, et il n'est pas un lecteur du *Figaro* qui ne soit du même avis que moi.

« Seulement, comme tous les gens d'esprit, lesquels, du reste, ont cela de commun avec les imbéciles, vous êtes sujet à l'erreur, et c'est

rectifier les jugements erronés de son rédacteur. Ce dernier coupa court à cette correspondance, en publiant, dans le *Figaro* du 11 février 1868, une lettre adressée à Pasdeloup, dans laquelle se manifestait trop visiblement la mauvaise humeur ressentie à l'occasion des reproches très justement mérités qu'il s'était attirés. Le bruit que suscita cet incident du Cirque Napoléon ne fut pas, au fond, désagréable à Massenet, qui avait un faible bien excusable pour la publicité, de quelque nature qu'elle fût. Pour un débutant, c'était une affaire importante de voir son nom en vedette dans un des journaux les plus répandus de Paris.

Mais revenons à l'année 1867. Peu de temps après l'exécution de sa *Première Suite d'orchestre* aux Concerts populaires, le jeune compositeur faisait entendre à l'Opéra-Comique un acte, *La Grand'Tante*, dont la première représentation eut lieu le 3 avril 1867. La direction de MM. Ritt et Leuven paraissait décidée à ouvrir plus largement que par le passé les portes du théâtre aux jeunes compositeurs. Elle n'avait pas mal choisi en accueillant au début l'œuvre d'un jeune artiste, qui s'était

précisément pour rectifier celle qui vous a échappé dans votre compte rendu d'hier que je me permets de vous écrire aujourd'hui.

« Ma *Suite d'orchestre* (qui n'est pas une symphonie) a été exécutée dimanche, non pour la première fois, mais pour la seconde, et c'est probablement à l'excellent accueil qu'elle reçut l'année dernière du public et de la presse que je dois la gracieuseté que m'a faite M. Pasdeloup de la répéter cette année-ci.

« Il y a deux ans, Monsieur, j'étais encore à Rome, où les jeunes compositeurs vivent dans l'admiration des belles choses du passé et dans la plus profonde ignorance d'une foule de petits agréments qui les attendent à leur retour à Paris.

« Croyez bien, Monsieur, aux sentiments les plus distingués de votre tout dévoué et reconnaissant.

« J. Massenet. »

déjà acquis une certaine renommée par des exécutions successives aux Concerts populaires, à l'Athénée, au Casino. Bien que le livret de MM. Jules Adenis et Ch. Grandvallet fût assez mince, Massenet en tira bon parti. La critique d'alors signalait plus d'habileté dans l'orchestration que d'invention dans les idées.

Un concours ayant été ouvert pour l'exécution d'une cantate, pendant la durée de l'Exposition universelle de 1867, Massenet y prit part. Ce fut la composition de Saint-Saëns, portant le titre « *Les Noces de Prométhée* », qui fut couronnée et exécutée le 1er septembre 1867 au Palais de l'Industrie. La Commission impériale fit connaître que les trois cantates, classées immédiatement après celle de Saint-Saëns, avaient pour auteurs MM. Guiraud, Massenet et Wekerlin.

Nous avons vu que sa première Suite d'orchestre, exécutée le 24 mars 1867 aux Concerts populaires, fut entendue à nouveau aux mêmes Concerts le 2 février 1868, et nous avons raconté les incidents auxquels elle donna lieu. Il serait bon de ne pas oublier que toute la critique ne suivit pas M. Albert Wolff dans ses attaques contre l'œuvre du jeune compositeur. Il nous suffira de donner un extrait de l'article que lui consacra M. Armand Gouzien : « On sent que M. Massenet veut s'affranchir et marcher librement. Il a du tempérament. Avec cela on est discuté; mais on sait se faire une place au grand jour et la critique doit crier : Courage ! »

Courage, il en avait besoin. Le succès et la fortune sont lents à venir, même pour un prix de Rome. Mais, loin de se désespérer, il travaille avec acharnement, donnant des leçons de piano, écrivant des romances qu'il propose le plus souvent en vain aux éditeurs. Ce

fut cependant dans cette année 1868 qu'il fit la rencontre d'un éditeur, jeune comme lui, qui devait jouer un rôle prépondérant dans sa carrière d'artiste. M. Hartmann venait de s'établir boulevard de la Madeleine; il s'enthousiasma pour le *Poème d'Avril* et le *Poème de Souvenir* écrits sur les vers d'Armand Silvestre et que Massenet lui avait présentés. De cette époque prend date la collaboration entre l'éditeur et le compositeur : l'activité que déploya le premier à faire connaître, à prôner le second servit à répandre plus rapidement les compositions du jeune musicien. M. Hartmann fit de l'œuvre de Massenet sa chose; il ne négligea rien pour la propager, pour activer même la fièvre de production de son protégé. Grâce à lui devait naître plus tard l'œuvre qui allait faire émerger le nom de Massenet : *Marie-Magdeleine!*

La petite notoriété que commençait à avoir le futur auteur de *Marie-Magdeleine* amenait déjà à lui les librettistes. C'est ainsi qu'en 1869, M. Jules Ruelle lui présenta le scénario d'un grand opéra en cinq actes et huit tableaux, intitulé *Manfred* et imité du poème de Byron. Nous croyons qu'aucune suite ne fut donnée à ce projet.

En cette même année 1869 eut lieu l'ouverture du concours à l'Opéra pour « *La coupe du roi de Thulé* ». Il paraît intéressant de mettre sous les yeux du lecteur les considérants du jugement qui accorda le prix à M. Diaz. Dans son rapport au Ministère de la maison de l'Empereur, la Commission constate que sur quarante-deux partitions à elle soumise, le n° 556 a rallié tous les suffrages. Toutefois le jury pensa qu'il était juste de mentionner quatre partitions qui, se recommandant par des mérites divers, avaient disputé de plus près la récompense. A la presque unanimité des voix les partitions,

venant après le n° 556, avaient été classées dans l'ordre suivant : N°s 567 - 579 - 542 et 573.

La première de ces partitions (n° 567) était l'œuvre de Massenet et voici ce qu'en disait le Jury : « Au point de vue musical, composition des plus remarquables, évidemment due à la plume d'un musicien consommé. Au point de vue de la scène, elle a paru très défectueuse. L'auteur y poursuit un idéal élevé sans doute, mais qui a semblé incompatible avec les nécessités du théâtre. »

Nous ne croyons pas, comme l'affirme un de nos confrères, que cette composition eût subi l'influence des idées wagnériennes. Ce n'est que plus tard, notamment dans « *Esclarmonde* » que le jeune maître français recherchera l'union des deux muses. Sa partition était loin d'être sans valeur, puisque la majeure partie fut intercalée postérieurement dans les *Erynnies* et le *Roi de Lahore*. Elle ne pouvait, dans tous les cas, qu'être très supérieure à l'opéra de M. Diaz. Voilà bien de tes coups, ô Jury !

En cette année lugubre 1870[1], Massenet essayait d'écrire, au milieu de la canonnade prussienne et française, et dans les moments de répit que lui laissait son service à la garde nationale, une composition qui avait pour titre : *Méduse*. Là étaient notés les cris patriotiques du peuple, les échos de la *Marseillaise,* mais, aussi, les tristes souvenirs de nos défaites. Elle ne verra jamais le jour.

C'est à cette époque, après la mort du regretté

[1] Au moment de la guerre, Massenet s'était engagé dans un bataillon de marche, et il eut pour compagnon de misère Victorien Sardou, qui se faisait remarquer par son ardent patriotisme.

Henri Regnault à Buzenval, qu'il écrivait la musique du *Poème du Souvenir* sur les stances enflammées du poète Armand Silvestre :

« *Levez-vous, bien aimés, aujourd'hui dans la tombe !...* »

Dure et lamentable page de notre Histoire dont souffrirent le plus les penseurs et les artistes. Mais l'espoir leur restait, et ils voyaient la France, sous la touchante figure de la Muse, sortir de son linceul, plus fraîche et plus souriante que jamais !

* * *

III

1871—1875.

Deuxième Suite d'orchestre. — Opinion de Massenet sur Pasdeloup. — *Introduction* et *Variations.* — Subvention de 500 francs. — *Don César de Bazan.* — Toujours les tendances wagnériennes (?) — La fille de Gounod. — *Les Erynnies.* — *Marie Magdeleine.* — Entrevue avec Pasdeloup. — Mme Viardot. — Exécution à l'Odéon. — Lettre d'Ambroise Thomas. — Souscription du ministère des Beaux-Arts. — Les *Scènes pittoresques* aux Concerts du Châtelet. — Pasdeloup et les Concerts populaires. — *Ouverture de Phèdre.* — *Don César de Bazan* à Vienne. — *Les Scènes dramatiques* à la Société des Concerts.

Au sixième concert populaire de l'année 1871 (26 octobre), avait lieu l'exécution de la *Deuxième Suite d'orchestre* (Scènes hongroises) avec les sous-titres suivants : n° 1 Entrée en forme de danse; n° 2 Intermède; n° 3 Cortège et bénédiction nuptiale. Elle n'est qu'un arrange-

ment pour l'orchestre de quatre pièces à quatre mains, contenues dans les trois Recueils : « Danses, Berceuses et Marches ». Les morceaux formant la *Suite* avaient été regravés avec les changements et dans l'ordre de l'exécution au concert. Massenet ne s'était pas trop laissé émouvoir par les critiques formulées contre sa *Première Suite*; son but était d'arriver quand même et de se faire connaître. La *Deuxième Suite* fut favorablement accueillie : on trouva qu'elle révélait, avant tout, un coloriste, que la pâte orchestrale était excellente et que le pittoresque dominait. Massenet était déjà plus maître de lui; il était bien près de trouver sa voie, non pas dans l'élément symphonique pur. La symphonie proprement dite n'était pas son fait; il n'osa jamais l'aborder franchement comme Saint-Saëns, et il se contenta de la Suite d'orchestre, de l'Ouverture...

Voici, du reste, ce qu'il pensait lui-même de cette *Deuxième Suite d'orchestre* : « La première audition a été très bonne et la presse fort aimable; mais la deuxième audition du dimanche 17 décembre a été bien meilleure; — le second morceau a été bissé, et le reste fort applaudi. — Je devrais être très content, et je ne le suis point encore. Car ce n'est pas la *musique* que je voudrais voir apprécier; je n'estime pas assez cette suite de petits morceaux. Cependant, comme *orchestre spécial,* il y a des effets quelquefois amusants et qui sortent avec *franchise* et clarté. L'instrumentation de ces pièces n'est pas dans la couleur de mon orchestre ordinaire. Le pittoresque prime tout dans cette *Suite.* »

Pasdeloup avait cependant fait essayer une symphonie du jeune compositeur; mais ce dernier la redoutait, et il aimait mieux en rester là pour l'hiver de 1871-1872,

à moins qu'il ne fût mis à même de donner son *Ouverture de Méduse,* qu'il considérait comme une composition bien charpentée et facile à apprendre.

C'est dans la même lettre, dont nous venons de citer un fragment et qu'il avait adressée à un ami, après l'exécution de la *Deuxième Suite d'orchestre,* qu'il traçait un profil assez amusant de Pasdeloup : « Quant au divertissement de Schubert, l'accueil froid de l'orchestre, dont parle Hartmann, n'est que proportionné à l'accueil ordinaire de ces messieurs. Hartmann ayant été témoin de l'ovation, lors de la première répétition de ma petite *Suite,* il se figure que cela doit toujours être ainsi et que Pasdeloup doit *me serrer dans ses bras* à chaque répétition!!! — N'allez pas croire que je sois l'enfant chéri de Pasdeloup d'après ces détails; nous en sommes toujours au : *Mon cher Monsieur!!* — C'est une bien singulière physionomie que celle de Pasdeloup : une franche nature, même brutale, mais excellente dans le fond, — et à la surface pour moi. »

A rapprocher des lignes suivantes écrites par M. Adolphe Jullien sur le fondateur des Concerts populaires [1] :

« Les allures de bourru bienfaisant de Pasdeloup, ses bougonneries ne me déplaisaient pas, et j'aimais assez cet homme qu'on devait chercher à flatter (car il était tout-puissant à cette époque) et qui se préoccupait, non de l'artiste, mais de l'œuvre. Il pouvait se tromper; mais au moins le faisait-il hardiment, honnêtement, sans arrière-pensée ou bas calcul. »

En travaillant, dès l'année 1872, à *Marie-Magdeleine,*

[1] *Musique* par Adolphe Jullien (1896).

que lui avait suggérée son éditeur M. Hartmann, Massenet préludait par cet essai aux œuvres de théâtre qu'il méditait. Entre temps, sa muse se complaisait dans des productions de moins longue haleine. En mars 1872, à un des concerts donnés par la Société classique de MM. Armingaud, Jacquard, Lalo, Mas et Taffanel, on entendait l'*Introduction et les Variations* écrites pour un ensemble de dix instruments à cordes et à vent : l'*Introduction* était un peu cherchée; mais les harmonies piquantes s'y laissaient remarquer.

Les encouragements commençaient à venir. En avril 1872, M. Vaucorbeil, commissaire du gouvernement près les théâtres subventionnés et le Conservatoire, faisait allouer au jeune compositeur, sur les fonds du Ministère de l'Instruction publique, une somme de cinq cents francs pour l'aider à publier ses *Suites d'orchestre,* applaudies aux Concerts populaires. Il est probable que M. Albert Wolff ne fut pas consulté. La même faveur fut, du reste, accordée à Ernest Guiraud.

Le 30 novembre 1872, l'Opéra-Comique ouvrait ses portes à la première œuvre importante de Massenet : le livret de *Don César de Bazan*, opéra-comique en trois actes et quatre tableaux, était de MM. Dennery, Dumanoir et Chantepie. La musique n'eut pas un vif succès; toutefois une partie de la critique sut reconnaître le tempérament exceptionnel du jeune musicien pour le théâtre, sa virtuosité orchestrale, sa phrase mélodique un peu cherchée, mais rarement vulgaire. Les uns le félicitèrent de n'avoir pas sacrifié aux fétiches d'outre-Rhin; les autres lui reprochèrent de s'être laissé prendre aux théories d'un puissant novateur (lisez Richard Wagner). Franchement, lorsque l'on examine attentivement *Don*

César de Bazan, peut-on dire qu'il y ait des traces, dans cette partition, des grandes innovations du créateur du drame lyrique? C'était, du reste, une mode, à cette époque, de ranger dans la catégorie des sectaires de Wagner tous les musiciens qui, ayant fait des études sérieuses, avaient voulu innover et s'écarter des modèles légèrement usés. Bizet et Saint-Saëns ne purent échapper à cette appellation de farouches Wagnériens. Et, cependant, Dieu sait...!

Si des affinités pouvaient être constatées entre les tendances de Massenet et celles d'un autre compositeur, c'était non avec le maître de Bayreuth, mais bien plutôt avec le chantre de Marguerite, de Juliette! Il était déjà permis de dire de Massenet qu'il était la fille de Gounod. Élans de mysticisme, d'amour sacré ou profane se retrouvent dans les compositions du maître et du disciple.

Don César de Bazan fut donc discuté; il rencontra des détracteurs comme des admirateurs. Au théâtre il eut environ trente représentations.

Dans les « Notes autobiographiques », auxquelles nous avons déjà fait des emprunts, Massenet fait l'aveu que, lorsqu'il écrivit « *Les Érynnies* », ce fut le goût qu'il avait pour une exquise terre cuite de Tanagra qui lui donna l'idée d'écrire le divertissement (Danse grecque) du premier acte de la Tragédie antique de Leconte de Lisle. Peut-être aurait-il mieux fait de s'inspirer des modes grecs, afin de donner à sa partition une couleur en rapport avec le sujet traité[1]? Ce n'est pas que l'œuvre

[1] La forme pleine de relief, le coloris remarquable, les images émouvantes, les vers marmoréens de Leconte de Lisle auraient dû inspirer plus puissamment le musicien. Quiconque s'intéresse à cette œuvre, digne sœur de l'*Agamemnon* et des *Choèphores* d'Eschyle, devra

ne soit charmante et, lorsqu'elle vit le jour le 6 janvier 1873 au théâtre de l'Odéon, sous la direction de Colonne, elle produisit une excellente impression. Dans le cours du mois de février suivant, *Les Érynnies* furent exécutées très brillamment aux Concerts populaires; l'auteur avait ajouté à sa partition un air de danse « *Les Saturnales* », morceau pittoresque et coloré. *L'Invocation d'Électre*, charmante phrase mélodique confiée au violoncelle solo, qui est peut-être la page la plus inspirée et la plus personnelle des *Érynnies*, fut bissée. Ce fut quelques mois avant, le 1er octobre 1872, au Vaudeville, que Georges Bizet donna *l'Arlésienne*, page ensoleillée et poétique traduction de la belle Provence!

Nous voici arrivés à une époque décisive dans la vie de Massenet, à la première apparition au théâtre de *Marie-Magdeleine*, l'œuvre qui fit émerger son nom et donne la note caractéristique de son talent. Ce fut l'éditeur Hartmann, nous l'avons déjà indiqué, qui, pronostiquant l'avenir du jeune compositeur, et éditant déjà ses premières compositions à ses risques et périls, conçut l'idée de ce drame sacré et établit le scénario que devait mettre en vers M. Louis Gallet. Le nom de M. Hartmann aurait dû figurer en tête de la partition avec celui du poète. Le compositeur laisse entendre, dans les révélations faites par lui, qu'en travaillant à cet ouvrage il pensait bien à la véritable Magdala et « son imagination était souvent en route pour la lointaine Judée »; mais c'étaient surtout les délicieux souvenirs de la campagne

lire la belle Étude qu'en a faite M. Hubert Petitier, ancien avocat général à Rouen (Rouen 1894. — Discours de rentrée. Imprimerie Julien Lecerf.)

romaine qui le hantaient; et nombre de sites à lui connus inspirèrent les pages de *Marie-Madeleine*[1].

Commencée en l'automme de 1871, la partition fut entièrement achevée en janvier 1872. Ce n'était pas tout: il fallait maintenant trouver un directeur de théâtre ou un chef d'orchestre disposé à monter l'œuvre.

« Par une pluvieuse après-midi de février 1872, — raconte M. Julien Torchet dans la *Revue du Siècle* de février 1890, — Massenet et M. Hartmann montent à l'appartement qu'occupait alors le fondateur des Concerts populaires, 18, boulevard Bonne-Nouvelle. Pasdeloup les reçoit de l'air bourru qui lui était habituel, mélange singulier de rudesse et de bonhomie.

« — Attendez que j'aie expédié ces gamines, dit-il en montrant deux jeunes filles qui lui avaient demandé une audition.

« L'examen terminé et les élèves parties, Massenet dit le motif de sa visite.

« — C'est bon, interrompt Pasdeloup; mettez-vous au piano et ne perdons pas de temps.

« Massenet commence l'introduction. Mais, dès les premières mesures, une bourrasque fait trembler les vitres, la cheminée fume, on est suffoqué, on ouvre les fenêtres. Imperturbable, le musicien continue; Pasdeloup ferme les fenêtres, les ouvre de nouveau et se livre à cet exercice durant l'audition entière de l'ouvrage. Pas un signe d'approbation, pas le moindre mot d'encouragement de la part du célèbre chef d'orchestre. Il laisse

[1] *La Vie de Jésus* exerça aussi une grande influence sur Massenet lors de la création de *Marie-Magdeleine*. Le jeune compositeur fréquentait la maison de Renan, qu'il aimait beaucoup. Il s'asseyait souvent à sa table, en compagnie d'illustres littérateurs, notamment de Dumas fils.

passer sans rien dire l'air si touchant que chante Méryem près de la fontaine de Magdala, l'entrée et le récit de Jésus, la phrase inspirée de Marthe : « Plus puissant qu'un roi de la terre », l'*Alleluia,* le grand duo, le *Pater Noster;* — il n'est pas ému du cri pathétique et sublime de la pécheresse pleurant le bien-aimé, non plus que du superbe final de la Résurrection. Massenet frappe les derniers accords, range les feuilles éparses de sa musique, attendant toujours une parole de Pasdeloup. « Je regardais douloureusement, nous a-t-il raconté plus tard, un portrait de Gluck pendu à la muraille, Gluck en habit vert, la toile percée par une balle de la Commune. Ah ! que je souffrais ! »

« A la fin, Pasdeloup se lève, vient à lui et, le frappant sur l'épaule, lui dit brusquement :

« — Allons, mon garçon, vous avez bien gagné votre dîner.

« Et il reconduit ses visiteurs jusqu'à la porte.

« M. Hartmann laisse descendre son compagnon et demande confidentiellement à Pasdeloup ce qu'il pense de l'œuvre.

« — C'est ridicule, c'est absurde, répondit-il ; Magdeleine chante : « J'entends les pas du Christ ! » Que diable ! on n'entend pas les pas du Christ.

« — Mais...

« — Non, non, on n'entend pas les pas du Christ.

« — Il ne sortait pas de cette idée, ce brave Pasdeloup.

« M. Hartmann retrouva sur le boulevard le compositeur, qui pleurait comme un enfant. »

Il appartenait à une femme du plus grand talent de s'enthousiasmer pour l'œuvre, dont elle avait entendu

chez elle quelques fragments joués et chantés par l'auteur lui-même. Après avoir lu en entier la partition, Mme Viardot, profondément émue, eut le désir de la chanter en public, bien que, déjà à cette époque, sa voix eût diminué sensiblement; mais il lui restait toujours sa belle diction et ses accents dramatiques. M. Vaucorbeil avait décidé le directeur de l'Odéon, M. Duquesnel, à monter des pièces dans lesquelles l'élément musical jouerait une très grande part; il avait songé de suite à Massenet pour la musique des *Érynnies* de Leconte de Lisle, qui, nous l'avons vu, furent données le 6 janvier 1873. Sollicité par M. Hartmann, qui avait pu se rendre compte de l'habileté de Colonne comme chef d'orchestre, M. Duquesnel lui confia la direction de la partie musicale de son théâtre. Après les *Érynnies* apparut enfin *Marie-Magdeleine,* le Vendredi-Saint, 11 avril 1873, et ce fut Mme Viardot qui se chargea du rôle de la grande pécheresse.

Le public témoigna un véritable enthousiasme pour cette œuvre du jeune compositeur et, dès le lendemain de la représentation, M. Ambroise Thomas adressait à Massenet la lettre suivante:

« 12 avril 1873. »

« Obligé de me rendre aujourd'hui à la campagne, j'aurai le regret de ne pas vous voir avant votre départ. Dans le doute je ne veux pas tarder à vous dire, mon cher ami, tout le plaisir que j'ai éprouvé à vous entendre hier au soir, et combien j'ai été heureux de votre beau succès!...

« Voilà une œuvre sérieuse, noble et touchante à la fois; elle est bien de *notre temps*: vous avez prouvé qu'on peut rester dans la voie du progrès, tout en restant clair, sobre et mesuré.

« Vous avez su émouvoir parce que vous avez été ému. J'ai été pris comme tout le monde et plus que tout le monde.

« Vous avez rendu avec bonheur l'adorable poésie de ce drame sublime!

« Dans un sujet mystique où l'on est exposé à tomber dans l'abus des tons sombres et dans l'âpreté du style, vous vous êtes montré coloriste en gardant le charme et la lumière!...

« Soyez content, votre ouvrage reviendra et restera.

« Au revoir, je vous embrasse de tout cœur.

« AMBROISE THOMAS. »

C'était le commencement du succès, le nom du compositeur s'imposant au public; c'étaient aussi l'espérance d'un avenir brillant, les portes des concerts et des théâtres toutes grandes ouvertes à bref délai, et enfin les difficultés, les misères de la première heure très atténuées. Le ministère des Beaux-Arts donnait à J. Massenet un vif encouragement en souscrivant, dès le mois de mai 1873, à sa nouvelle œuvre *Marie-Magdeleine*. Aux concerts du Châtelet, les *Scènes pittoresques* étaient exécutées les 16 et 23 novembre 1873 et le n° 2, *Air de ballet*, était bissé. Le tempérament de l'artiste, qui cisèle avec habileté et dont les inspirations respiraient la grâce, s'y révélait. La critique lui fut très favorable, et un de nos confrères terminait son article par les lignes suivantes : « M. Massenet justifie chaque jour la bonne opinion qu'ont fait concevoir ses premiers ouvrages; il compte, dès maintenant, parmi les jeunes compositeurs qui ont le plus d'avenir. »

Marie-Magdeleine avait porté : aussi, le 20 février 1874, une nouvelle audition de ce drame sacré avait lieu à l'Odéon avec Mmes Gueymard, Salla, MM. Bosquin et Bouhy, et, le mois suivant, l'Opéra-Comique en donnait

une représentation avec le concours de Mmes Carvalho, Franck, MM. Bouhy et Duchesne. Le compositeur pouvait être fier d'avoir eu trois reines du chant, Mmes Viardot, Gueymard et Carvalho, comme interprètes du rôle de Marie-Magdeleine. Lorsqu'en 1893 Colonne inaugura les grands concerts de l'Éden, sous la direction Derembourg, avec cet ouvrage, le public fut loin de lui faire un accueil aussi chaleureux. C'est que le temps avait marché : telles pages qui, dès le principe, ne s'étaient pas révélées comme de premier ordre, faiblirent encore et parurent surannées. Seuls les beaux élans de l'œuvre conservèrent leur valeur intrinsèque.

Si les deux mots ne hurlaient pas d'être rapprochés, il serait permis de dire que *Marie-Magdeleine* est un opéra-comique *sacré*.

Depuis l'époque de la fondation des Concerts populaires jusqu'en 1870-1871, Pasdeloup (nous l'avons déjà indiqué au cours de cette biographie) n'avait fait exécuter qu'un nombre excessivement restreint des œuvres modernes et surtout de celles des jeunes compositeurs français. Après la guerre franco-allemande il se décida à faire appel à leur talent et, pour les encourager, il commanda à trois d'entre eux, dans le cours de l'année 1874, une œuvre différente. C'est ainsi que Georges Bizet composa l'ouverture de *Patrie*, Massenet celle de *Phèdre* et Guiraud celle d'*Arteveld*. L'ouverture de *Phèdre* fut exécutée les 22 février et 15 mars 1874 aux Concerts populaires. Écrite dans le style mendelssohnien, elle est aussi bien venue au point de vue de la forme que des idées. Les divers motifs qui s'y distinguent s'enchaînent avec habileté, et l'élément dramatique est fort bien rendu. Aussi l'œuvre reçut du public un excellent accueil. Ce fut

seulement le 28 octobre 1888 que M. Lamoureux la fit entendre pour la première fois.

L'Opéra populaire, posant les bases de son répertoire en septembre 1874, inscrivait au nombre des ouvrages acceptés un ballet, *Les Filles de feu*, libretto de L. Gallet, musique de Massenet. Le mois suivant, on annonçait la réussite, à l'Opéra de Vienne, de *Don César de Bazan :* la critique porta sur certaines indécisions dans le style vocal. Les trois principaux interprètes étaient Mme Tremel, MM. Hermany et Erl ; l'ouvrage fut monté sous la direction de Sucher. Enfin, dès le mois de novembre de la même année, la presse entretenait le public d'un Mystère en deux parties, *Ève*, qui, primitivement, était destiné à être joué aux matinées-spectacles que projetaient de donner, le dimanche, au théâtre de la Gaîté, les directeurs de l'Odéon et de la Gaîté. L'entreprise n'eut pas de suite, et *Ève* ne devait voir le jour qu'en mars 1875, à la « Société d'harmonie sacrée ».

En janvier 1875 figurait pour la première fois sur les programmes de la « Société des concerts » une œuvre de Massenet, *Scènes dramatiques* pour orchestre d'après Shakespeare. Quelques situations de *La Tempête*, d'*Otello*, de *Roméo et Juliette* et de *Macbeth* avaient inspiré le compositeur. La *Revue et Gazette musicale*, dans son numéro du 24 janvier 1875, donnait sur ces pièces orchestrales l'appréciation suivante : « Le premier morceau débute par la tempête obligée; puis vient une jolie mélodie en mouvement de valse avec sourdines qui caractérise Ariel et les Esprits. Un peu trop terrestre peut-être pour une danse de sylphes, elle a l'inconvénient d'appeler de suite, par la similitude des moyens employés, la comparaison avec l'épisode semblable de la *Damnation de Faust,* qui

reste le modèle du genre. Le second morceau, «le Sommeil de Desdémone», est d'une charmante couleur; il commence par une phrase d'allure classique, sans lourdeur d'ailleurs et bien venue, à laquelle succède bientôt le rêve agité où l'épouse du More entrevoit sa cruelle destinée; la mélodie du début revient ensuite avec sourdines, légèrement ornée et variée, et la terminaison en est d'un excellent effet. La « *Ronde de nuit dans le jardin de Juliette* » peut accompagner la promenade et l'aimable entretien de quelques invités de Capulet; elle ne donne pas l'idée d'une véritable ronde de nuit, à laquelle on est toujours porté à prêter une allure tant soit peu militaire; c'est néanmoins une très gracieuse chose. Le quatrième morceau nous dépeint les sorcières de Macbeth, puis le festin, qui n'a d'autre commentaire musical qu'une marche très bien trouvée et d'une belle sonorité; — l'apparition qui reste dans la teinte mystérieuse de rigueur, et enfin le couronnement du roi Malcolm, nouvelle marche bien inférieure à la première, et où l'idée fait défaut. Il est regrettable que la composition se termine par cet effet manqué; il est regrettable encore qu'on ne puisse suivre que difficilement parfois le programme que la musique explique; mais ceci est un défaut de la musique descriptive. — Les *Scènes dramatiques* ont reçu bon accueil; seule la quatrième partie a trouvé le public froid. »

* * *

IV

1875 (suite) — 1876.

Ève au Festival de la « Société d'harmonie sacrée ». — Les textes dénaturés. — L. Gallet. — Renan. — Article d'Octave Fouque. — *La Vie de Jésus* du Dr Strauss. — Lettre de Charles Gounod. — Mort de Georges Bizet. — *Lamento* pour orchestre aux Concerts-Colonne. — La muse folâtre : *Bérengère et Anatole* (saynète) ; *Le Roman d'Arlequin.* — Nomination au grade de chevalier de la Légion d'honneur.

Le fait même de choisir de préférence certains sujets dans lesquels l'élément religieux coudoiera l'élément profane est un indice des tendances de l'auteur, de son état d'âme. Le mysticisme et le sensualisme l'avaient déjà servi dans *Marie-Magdeleine ;* il voulut tenter une seconde épreuve en composant un Mystère, qu'écrivit pour lui M. Louis Gallet. Avouons que ces créations n'ont plus rien de la naïveté des anciens Mystères ; ils n'en portent que le nom. Grave écueil de dénaturer les textes, en présentant un Christ sous les traits du « beau Nazaréen » et Marie-Magdeleine comme une courtisane animée de transports amoureux. A l'exemple de Renan, Massenet aura rêvé de dilettantisme en matière religieuse : c'est une manière de concevoir qui a peut-être du charme lorsque l'on possède un merveilleux outil comme l'auteur de la *Vie de Jésus,* mais qui laisse à désirer, lorsque la main de l'ouvrier n'a pas toute la souplesse ou la force voulues pour ciseler l'œuvre. Tel est, selon nous, le cas de Massenet : dans *Marie-Magdeleine,* certaines pages étaient déjà sujettes à critique ; *Ève* fut encore plus censurable.

Plus tard cette sensibilité religieuse et voluptueuse l'amènera à poursuivre son pèlerinage à travers les œuvres de scène comme *Hérodiade*, *Le Cid*, *Thaïs;* mais le public se lassera de ce procédé et cessera de le suivre dans des fantaisies où l'art magistral, basé sur une foi inébranlable, ne s'accuse que rarement.

Des trois parties qui composent le Mystère d'*Ève,* ce furent les deux premières dont les qualités d'expression, de pittoresque, de fraîcheur, de sonorités frappèrent les auditeurs lors de l'exécution de l'œuvre, en mars 1875, au festival de la Société d'harmonie sacrée, dirigée par Charles Lamoureux. On remarqua, dans le premier morceau, le tableau tracé si heureusement de la nature sereine et tranquille avec le dessin persistant, qui donne l'impression d'une monotonie calme et majestueuse, le prélude instrumental précédant la rencontre d'Adam et d'Ève, le chœur des voix de la nature, puis la page, peut-être la plus réussie de l'ouvrage, celle où, dans un crescendo habilement ménagé, l'auteur a dépeint les sensations s'élevant dans le cœur d'Ève, « les frissons inconnus qui passent sur sa chair ». La troisième partie, au contraire, fut jugée faible; elle n'était certes pas à la hauteur des deux premières. L'exécution, sous la direction de Lamoureux, avec des chœurs parfaitement stylés, des solistes comme Mme Brunet-Lafleur (Ève) et M. Lasalle (Adam), fut irréprochable.

Dans la *Revue et Gazette musicale,* M. Octave Fouque rappelle que MM. L. Gallet et J. Massenet n'ont pas considéré la Bible comme le fondement d'un dogme, le résumé d'une religion. Pour eux, elle est une légende poétique comme les *Védas,* l'*Iliade* ou les *Nibelungen.* C'est à ce point de vue, dit-il, qu'il faut envisager la tra-

duction littéraire et musicale qu'ils ont donnée d'*Ève*. « Ève et Marie-Magdeleine sont un écho ou, si l'on veut, la résultante artistique des doctrines philosophiques qui se sont fait jour en Allemagne depuis une trentaine d'années et qui ont trouvé dans la *Vie de Jésus* du docteur Strauss un éloquent résumé. » Il aurait pu ajouter que telle avait été la doctrine d'Ernest Renan. M. Octave Fouque prend donc en mains la cause du librettiste et du musicien. Il retrouve dans la musique si poétique de Massenet l'émotion discrète et voilée, la douceur quelque peu élégiaque, la délicatesse exquise de la forme, la limpidité du style que l'on constate dans la *Vie de Jésus* de Strauss. Nous avons déjà exposé en quoi les qualités de Massenet nous paraissaient inférieures à celles d'Ernest Renan et, par analogie, à celles du docteur allemand; le plaidoyer d'Octave Fouque, bien qu'éloquemment écrit, ne nous a pas convaincu.

Citons, à titre de curiosité, la lettre que Charles Gounod adressa à Massenet au lendemain de la représentation d'*Ève :*

« Mon cher ami,

« Le triomphe d'un élu doit être une fête pour l'Église. Vous êtes un élu : le Ciel vous a marqué du signe de ses enfants; je le sens à tout ce que votre belle œuvre a remué dans mon cœur! Préparez-vous au rôle de martyr ; c'est celui de tout ce qui vient d'en haut et gêne ce qui vient d'en bas. Mais ne gémissez pas et ne soyez pas triste. Souvenez-vous que quand Dieu a dit : « celui-ci est un vase d'élection », il a ajouté : « et je lui montrerai combien il lui faudra souffrir pour mon nom. »

« Sur ce, mon cher ami, déployez hardiment vos ailes et confiez-vous sans crainte aux régions élevées où le plomb de la terre n'atteint pas l'oiseau du ciel.

« A vous de tout mon cœur.

« CH. GOUNOD. »

— Georges Bizet était mort le 3 juin 1875 à Bougival. Le 31 octobre suivant, à la réouverture des concerts de l'Association artistique, M. E. Colonne voulut rendre hommage au maître regretté en consacrant la dernière partie du concert à la « Mémoire de Georges Bizet ». Massenet écrivit spécialement pour cette touchante manifestation un *Lamento* pour orchestre d'un caractère élégiaque, et Mme Galli-Marié dit avec beaucoup de sentiment une poésie de M. L. Gallet, *Souvenir*, accompagnée en sourdine par l'orchestre avec l'*Adagietto* de l'*Arlésienne*. — C'était, du reste, Massenet qui devait remplacer le pauvre Bizet comme membre du comité d'examen des études au Conservatoire pour l'orgue et la composition (janvier 1876).

Tous les genres le tentaient, et sa Muse ne dédaignait pas de folâtrer : aussi voit-on figurer, dans les premiers jours de février 1876, sur le programme d'une fête donnée au « Cercle de l'Union artistique, » une « Saynète », composée par lui sur les paroles de MM. Meilhac et Poirson et ayant pour titre « *Bérengère et Anatole!* » Le rôle principal fut confié à Mlle Jeanne Granier, et on parlait déjà de l'exécution de cette bluette au théâtre de la Renaissance. A la même époque, Mme Filliaux-Tiger, professeur de piano, donnait une séance entièrement consacrée aux œuvres de Massenet, parmi lesquelles figurait un petit opéra-comique sans paroles, le *Roman d'Arlequin*.

Le 15 mai 1876, l'Opéra national lyrique monte les *Érynnies*, primitivement données à l'Odéon le 6 janvier 1873. La partition, qui s'était accrue lors de la seconde exécution de l'œuvre aux Concerts populaires, prit encore une plus grande importance, par suite de l'adjonction de nouveaux morceaux par l'auteur; mais ce furent toujours les pages de l'ancienne partition qui furent jugées les meilleures. L'orchestre et les chœurs étaient dirigés par Danbé.

Dès le mois de juillet suivant on annonçait la réception, à l'Académie nationale de musique, du « *Roi de Lahore* »[1]. Cet opéra, qui était la première grande œuvre scénique du compositeur, avait dû être représenté tout d'abord au Théâtre-Lyrique; mais le projet n'eut pas de suite. Peut-être l'éloignement, voulu par Charles Gounod, de la date de représentation de *Polyeucte* valut-elle à Massenet ce tour de faveur. Mais ce ne fut que le 27 avril 1877 qu'eut lieu la première représentation du *Roi de Lahore* à l'Opéra.

Avant cette solennité, Jules Massenet avait vu ses premiers succès récompensés par sa nomination au grade de chevalier de la Légion d'honneur; l'arrêté ministériel est daté du 26 juillet 1876.

*
* *

[1] Dans les notes autobiographiques adressées par Massenet au « *Scribners Magazine* », nous relevons ce passage relatif à l'enfantement du *Roi de Lahore* :

« Plus tard, tandis que je préparais l'orchestration du *Roi de Lahore*, j'avais auprès de moi une petite boîte indienne, dont l'émail bleu foncé tacheté d'or attirait invinciblement mes regards. La contemplation de ce coffret, qui était, pour moi, comme une image de l'Inde même, activait mon ardeur et facilitait mon travail. »

V

1877—1879.

Le Roi de Lahore. — Exposition universelle de 1878. — Voyages à l'Étranger. — Nomination aux fonctions de professeur de composition au Conservatoire. — Élection à l'Institut. — Un télégramme. — Festival de l'Hippodrome. — Kermesse à l'Opéra ; *Marche héroïque de Szabady.* — Notice sur François Bazin.

Massenet n'avait que trente-cinq ans lorsque le « *Roi de Lahore* » fut représenté à l'Académie nationale de musique. Combien, parmi les compositeurs modernes, pourraient se vanter d'avoir vu s'ouvrir aussi tôt pour eux les portes du sanctuaire ? Un heureux hasard voulut qu'au moment même où M. Jauner, qui dirigeait alors l'Opéra de Vienne, cherchait à Paris une primeur pour son théâtre et avait entamé des négociations avec le jeune auteur pour l'exécution de sa nouvelle œuvre à Vienne, la direction de l'Opéra de Paris, par suite de la remise à une époque ultérieure de l'exécution de *Polyeucte,* et aussi de l'obligation que lui imposait son cahier des charges de jouer tous les ans une composition nouvelle, accepta le « *Roi de Lahore* », qui lui avait été recommandé par un personnage influent. M. Halanzier était alors à la tête de l'Opéra.

C'est plutôt au Mahabhârata qu'au Râmayana, aux récits épiques renfermant les plus anciennes traditions de l'Inde qu'à la Bible de l'Inde, mère du monde, que M. Louis Gallet a emprunté le sujet du « *Roi de Lahore* », levant ainsi le coin du voile mystérieux que cache cette poésie suggestive et si spéciale qui en enfanta tant d'au-

tres. Indra, « le guerrier divin, qui sur son char doré parcourt le ciel, lance la foudre, fait crever les nuages et personnifie la puissance de ce même soleil dans la vie atmosphérique, dans le grand transparent des airs »[1], nous apparaît, dès le premier acte, dans son temple, où tout un peuple vient se prosterner devant lui et le supplier de le protéger contre les Musulmans, ayant à leur tête le sultan Mahmoud. Le grand-prêtre Timour cherche à les rassurer tous, lorsque se présente Scindia, le premier ministre du roi, qui, amoureux de sa propre nièce Sitâ, vient chercher la vierge reçue autrefois dans le sanctuaire. Sur le refus du grand-prêtre de la relever de ses vœux, Scindia laisse entendre que, si l'on doit s'en rapporter à la rumeur publique, Sitâ donnerait rendez-vous dans le temple même à un amant.

> « Si le temple est souillé par la prêtresse impie,
> Malheur sur elle! »

s'écrie Timour.

Au deuxième tableau, dans le sanctuaire d'Indra, la jeune vierge dévoile à Scindia son amour pour l'inconnu qui vient lui parler près de l'autel, à l'heure de la prière; apparition humaine ou divine, elle ne sait! Furieux de cette révélation et voyant que tous ses efforts pour amener sa nièce à le suivre sont vains, Scindia frappe sur le gong sacré pour appeler à lui Timour, les prêtres et les serviteurs du temple, auxquels il révèle le sacrilège de Sitâ qui a trahi ses vœux. La foule crie : A mort, lors-

[1] E. Schuré. — *Les Grands Initiés.* — Rama, pages 39 et 40.

qu'apparaît soudainement le roi Alim, qui n'est autre que le mystérieux inconnu, et s'écrie :

« Non! Sitâ m'appartient, qu'elle vive! »

Saisissement de tous. Pour expier le crime commis par la profanation de l'enceinte sacrée, le roi réunira ses troupes et les mènera au combat contre le sultan Mahmoud. Sitâ le suivra au désert, et l'acte finit sur ces mots de Scindia :

« Ton jour est proche, Alim! car je t'ai condamné... »

Au deuxième acte, le roi et sa suite sont campés dans la plaine sablonneuse et nue du désert de Thôl. Le soleil est sur son déclin et, au loin, se perçoivent les rumeurs lointaines de la bataille. On serait amené à se demander comment, dans un moment aussi critique, les soldats restés au camp peuvent jouer tranquillement aux échecs devant la tente du roi et les bayadères danser devant les chefs, alors que tous, chefs et soldats, doivent prendre part au combat contre les Musulmans. Mais l'auteur du livret a voulu amener une sorte de parallélisme entre la situation des joueurs d'échecs et celle des troupes attaquant l'ennemi. Sitâ, sortant de sa tente, écoute avec inquiétude les bruits de l'ardente mêlée, pendant que les joueurs d'échecs crient : « Échec! mat! le roi blanc! » (sinistre présage), et que Kaled, une des suivantes de la reine, cherche à la rassurer. Mais des fanfares se font entendre; l'armée en désordre envahit la scène. C'en est fait! Alim et ses troupes ont été battus. Le roi, blessé, est mourant. Scindia, qui l'a frappé, excite avec succès

les soldats à l'abandonner et à le reconnaître pour chef. Alim paraît, se soutenant à peine : malgré ses exhortations, malgré ses reproches, il est abandonné par les siens et par Scindia, qui lui apprend toute sa haine pour celui qui lui a ravi sa nièce, et il expire dans les bras de Sitâ, dont les soldats s'emparent aussitôt, sur l'ordre de Scindia, pour l'entraîner avec eux à Lahore.

Le troisième acte, c'est le paradis d'Indra dans toute sa splendeur! Le jardin des bienheureux sur le mont Mérou est resplendissant de végétation et de lumière. Autour d'Indra, les âmes heureuses sont réunies et chantent les douceurs du paradis. Les Apsaras se livrent aux danses les plus voluptueuses. Alim paraît, se prosterne devant Indra, le suppliant de le faire revivre pour revoir la bien-aimée.

« Dix siècles d'enfer, — s'écrie-t-il, — pour une autre existence! »

Indra exauce son désir.
Commence l'incantation :

« Qu'il soit lui! qu'il ne soit plus lui! »

Alim retournera sur la terre. Il reverra Sitâ. Une commune destinée l'enchaînera à elle; quand elle mourra, il disparaîtra en même temps.

Quatrième acte. Alim, sous les habits d'un homme du peuple, est endormi sur les marches du palais des rois à Lahore. On entend de nouveau au loin les voix célestes chantant : « *Qu'il soit lui! qu'il ne soit plus lui!* » A son réveil, il aperçoit les officiers se préparant à assister au couronnement de Scindia, l'usurpateur ; il se précipite dans le palais pendant que la foule envahit la place.

Au moment où Scindia se prépare à revoir Sitâ et se dirige vers la demeure royale, Alim paraît sur le seuil, et la foule s'arrête stupéfaite. Alim réclame Sitâ à Scindia. Alors que la foule croit à l'acte d'un fou et que le nouveau roi veut le faire saisir par ses gardes, Timour et les prêtres le protègent; la scène est belle et imposante. Sitâ arrive en palanquin, escortée de femmes et de soldats : « *Sitâ reine! parjure! Ah, je la reverrai!* » s'écrie Alim, — et, s'échappant des mains des gardes, il s'éloigne avec le cortège des prêtres.

Le cinquième acte est fort court; le décor, semblable à celui du premier acte, représente le sanctuaire d'Indra. Sitâ, fuyant la chambre nuptiale, s'est réfugiée dans le temple; elle vient supplier le Dieu de la réunir par la mort à celui qu'elle n'a jamais oublié, à Alim; ce dernier se présente tout à coup à elle, revêtu de la tunique blanche des prêtres : scène pleine d'ivresse où les deux amants se retrouvent enfin après une cruelle séparation. Ils s'apprêtent à fuir, lorsque des appels de gongs retentissent dans les profondeurs du temple; et Scindia se dresse bientôt devant eux, le visage menaçant. Sitâ se tue et Alim tombe comme frappé du même coup. Ainsi l'a voulu la volonté des dieux. Le fond du sanctuaire s'ouvre, laissant voir le paradis d'Indra avec les bienheureux. Sitâ et Alim apparaissent transfigurés dans le paradis, aux pieds d'Indra.

Tel est ce scenario qui offrait au compositeur de belles et poétiques situations. Il est regrettable que M. L. Gallet n'ait pas renoncé à ces répétitions de vers si démodées et si fatigantes. Nous ne citerons, comme exemple, que cette phrase redite à satiété au début du premier acte (p. 31, 32 et 33 de la partition pour piano :

« *Je veux croire à son innocence* ». C'est du pur verbiage, qui devrait disparaître à jamais des livrets d'opéra.

Jusqu'à quel point l'influence wagnérienne a-t-elle agi sur M. Massenet, comme on s'est plu encore à le dire au moment de l'apparition du « *Roi de Lahore* »? Nous ne la voyons pas bien nettement, cette influence, et elle ne se découvre pas à un degré plus grand que dans ses précédents ouvrages. Nous croyons plutôt que, cherchant toujours à agrandir son style et s'inspirant tour à tour des écoles allemande, italienne et française, le compositeur a *enflé* quelque peu son orchestration pour obtenir une sonorité en rapport avec le vaisseau de la salle de l'Opéra. Elle sembla par moments excessive, arrivant plutôt au bruit qu'à une belle et ample sonorité. C'est bien ici le cas de rappeler que tous les moyens employés par les musiciens dans l'instrumentation de leurs partitions ne modifieront en rien les défauts d'acoustique du vaste temple de M. Garnier. On a pu en juger dans les drames lyriques de Richard Wagner, notamment dans le quatrième acte de la *Walkyrie*, où les merveilleux dessins de l'orchestre imitant la crépitation du feu sont absolument perdus pour la majeure partie des spectateurs. Cette déplorable salle de l'Opéra s'améliorera-t-elle à la longue, en s'imprégnant de son, comme un Amati ou un Stradivarius? C'est le vœu que nous formons dans l'intérêt du public et des compositeurs.

Ceci exposé, il nous est agréable de signaler les pages les plus marquantes du *Roi de Lahore*. Laissant de côté l'ouverture, qui n'a rien de très remarquable ni d'original, on peut noter : au premier acte, l'*Allegro* du premier chœur succédant au calme de la prière, le chœur des prêtresses entourant Sitâ (*Andante religioso*), le duo

plein de douceur et de simplicité entre Sitâ et Scindia (n° 4), l'*Andante cantabile* d'Alim : «*Viens, je ne serai pas ton maître*», développé par le quintette des voix, et qui sert de thème à l'*Andante maestoso* final ; — au deuxième acte, la partie d'échecs avec sa fine orchestration, l'*Andantino* entre Sitâ et Kaled (n° 7), où se retrouve toute la grâce particulière à Massenet, la scène assez mouvementée de l'abandon (le *Duo* n° 9 entre Sitâ et Alim est moins heureux et ne laisse pas assez entrevoir le désespoir des deux amants) ; — au troisième acte, le *Divertissement*, c'est-à-dire les pantomimes et danses des lascives Apsaras, avec toute la richesse d'une orchestration pleine d'ingéniosité et de charme, les timbres les plus heureux, un ensemble de pizzicati, arpèges, notes cristallines de la flûte modulant une mélodie hindoue, puis la belle prière d'Alim au Dieu Indra, l'incantation ; — et enfin, si l'on veut, au quatrième acte, la romance de baryton, dont le succès fut dû surtout, selon nous, aux belles qualités de chanteur de M. Lassalle.

Dans la *Revue et Gazette musicale* du 6 mai 1877, M. Paul Bernard déclarait que le *Roi de Lahore* était une œuvre de grande envergure dans laquelle se présentaient quelques défaillances partielles, mais où l'on sentait vibrer comme un souffle d'espérance et de foi. Il terminait son article par une comparaison entre *Aïda* et l'opéra de Massenet, faisant ressortir l'analogie dans le procédé lyrique qui a inspiré les deux œuvres.

En somme, la presse fut favorable au compositeur, et le succès obtenu à Paris devait se propager rapidement à l'étranger, sur les théâtres de Turin, Milan, Rome, etc...

— Dans le rapport en date du 3 août 1877, adressé

par M. le sénateur Kranz au commissaire général de l'Exposition universelle de 1878, au ministre de l'Instruction publique, on voit figurer Massenet parmi les membres de la Commission choisie pour préparer et proposer les mesures nécessaires, en vue de réaliser l'*Exposition musicale,* à laquelle était affectée une somme de deux cent cinquante mille francs.

Au mois de novembre de la même année, Massenet dirigeait lui-même ses *Érynnies* aux Concerts populaires d'Angers.

L'ouverture de l'Exposition universelle de 1878 approchait : dès le mois de janvier, le jury, chargé de juger le concours de composition ouvert par le Conseil municipal de la Ville de Paris et de choisir la cantate ou symphonie chorale qui devait être exécutée pendant l'Exposition, s'était constitué. On avait fait figurer par erreur le nom de Massenet parmi les présidents des trois groupes qu'avait formés le jury. Les trois présidents étaient MM. A. Thomas, Ch. Gounod et Fr. Bazin. Quant à Massenet, il faisait seulement partie de la Commission des « Auditions musicales ».

Mais les préparatifs de l'Exposition n'empêchaient pas Massenet de soigner ses intérêts à l'étranger. Il n'avait jamais considéré le monde, les voyages comme un obstacle à son travail; au contraire, il a paru toujours y puiser l'inspiration. C'est ainsi qu'on le voit à Rome, en mars 1878, assister aux dernières représentations du « *Roi de Lahore* », qui y obtint un grand succès ; — en mai, à Londres, où il dirige d'abord ses « *Scènes dramatiques* » d'après Shakespeare, au troisième concert avec orchestre donné par Mme L. Viard, — puis, ensuite, les parties orchestrales du *Roi de Lahore* et la musique

des *Érynnies* à un des concerts symphoniques de Crystal-Palace.

Deux événements importants surgissent dans la vie du compositeur en cette année 1878 : le 7 octobre, il était appelé à remplacer, comme professeur de contre-point, fugue et composition au Conservatoire, avec un traitement de 2800 fr., François Bazin, qui venait de mourir; et le 30 novembre suivant il était élu membre de l'Académie des Beaux-Arts, également à la place de l'auteur de *Maître Pathelin* et du *Voyage en Chine.*

Les candidats au fauteuil de François Bazin avaient été présentés à l'assemblée par la section de musique de l'Académie, dans la séance du 23 novembre 1878, par ordre de classement : MM. Saint-Saëns — Massenet — Boulanger — Duprato et Membrée *ex æquo.* L'Académie avait ajouté à ces cinq noms celui de M. Louis Lacombe. L'élection eut lieu le 30 novembre et, au deuxième tour de scrutin, le nom de Massenet sortit de l'urne avec les 18 voix de majorité voulues, puisque les votants étaient au nombre de 34.

Il semble intéressant de rappeler comment les voix furent réparties aux premier et deuxième tour de scrutin.

Premier tour : MM. Saëns 13 voix, — Massenet 12, — Boulanger 6, — Membrée 2, — Duprato 1.

Deuxième tour : MM. Massenet 18 voix, — Saint-Saëns 13, — Boulanger 3.

Massenet avait bénéficié, au second tour, de trois des voix données d'abord à M. Boulanger et de celles qui s'étaient portées sur MM. Membrée et Duprato.

Saint-Saëns avait conservé au second tour le même nombre de voix qu'au premier. En tant que musicien, doué d'une haute valeur musicale, Saint-Saëns aurait dû

obtenir la priorité sur Massenet. Il était en outre son aîné, puisqu'il était âgé alors de quarante-trois ans, alors que son concurrent n'avait atteint que sa trente-sixième année. Ce dernier allait se trouver le plus jeune des membres de l'Académie, et celui, parmi les musiciens, qui avait franchi le plus tôt le seuil de l'Institut[1].

Saint-Saëns, il est vrai, dont les compositions symphoniques ou religieuses avaient déjà acquis une grande notoriété parmi le monde artiste, n'avait fait encore représenter aucune œuvre sur la scène de l'Opéra, et l'on sait que le succès théâtral joue un rôle important dans la nomination des musiciens à l'Académie des Beaux-Arts. Son bel opéra, *Samson et Dalila*, n'avait jusqu'alors vu le feu de la rampe qu'à Weimar le 2 décembre 1877. Quant à la *Princesse jaune* (1872) et au *Timbre d'argent*, ces deux partitions, exécutées sur le théâtre de l'Opéra-Comique, ne s'étaient pas révélées comme des chefs-d'œuvre. Massenet, au contraire, venait d'obtenir un assez vif succès avec le *Roi de Lahore*. Ajoutons que les voix qui, au premier tour, étaient allées à MM. Boulanger, Membrée et Duprato, devaient fatalement se reporter, au deuxième tour, en tout ou en partie, sur Massenet. On comprendra ce déplacement, sans que nous ayons besoin d'insister.

Massenet avait si bien compris lui-même que Saint-Saëns eût dû arriver à l'Institut avant lui, qu'aussitôt après l'élection il adressa à son concurrent évincé le télégramme suivant: «Mon cher confrère, l'Institut vient de commettre une grande injustice!!»

[1] Halévy, qui était cité comme le plus remarquable exemple de ce que l'on pourrait appeler la précocité académique, n'était devenu membre de l'Institut qu'à trente-sept ans. Son élection date du 2 juillet 1836; il était né le 27 mai 1799.

Avec cette fièvre de gloire qui emporte quelquefois l'homme en des régions élevées, mais qui aussi peut lui faire dépasser le but, Massenet ne perdait aucune occasion de produire ses œuvres dans les conditions les plus favorables à leur réussite, et tous les moyens lui étaient bons. C'est ainsi qu'au premier Festival de l'Hippodrome, organisé le mardi 17 décembre 1878, avec son concours et ceux de Gounod et de Saint-Saëns, il fut le triomphateur de la soirée avec l'exécution du troisième acte du *Roi de Lahore*. La Marche céleste, le Divertissement, l'Incantation produisirent plus d'effet qu'à l'Opéra, malgré l'absence de la mise en scène. Mais savez-vous comment le jeune maître obtint ce triomphe? Sans avoir prévenu personne, il fit intervenir, pour l'interprétation de ce troisième acte, une phalange d'instruments en cuivre, dont l'explosion soudaine et inattendue souleva un tonnerre d'applaudissements et lui valut peut-être un des plus grands succès de sa carrière. Cette réclame un peu bruyante ne fut pas très goûtée, dit-on, par les compositeurs dont les œuvres figuraient sur le programme de ce Festival; mais, pour Massenet, l'impression rêvée était réalisée, le but était atteint.

Après s'être rendu, au début de l'année 1879, à Pesth, à Milan, à Venise, pour assister aux représentations du *Roi de Lahore*, il revient à Paris et fait exécuter, à la grande fête avec kermesse donnée à l'Opéra le 7 juin, au bénéfice des inondés de Szegedin, la *Marche héroïque de Szabady*. Dans ce concert figuraient la *Damnation de Faust* de Berlioz, la *Rêverie orientale* et la *Danse macabre* de Saint-Saëns, l'ouverture de *Sigurd* de Reyer, le *Carnaval* de Guiraud, des fragments de *Coppelia* de Léo Delibes, la *Marche funèbre d'une marionnette* de Gounod,

etc... Le résultat fut splendide pour les malheureux inondés ; la recette atteignit le chiffre énorme de deux cent cinquante mille francs.

Le 19 juillet 1879, Massenet, se conformant au règlement qui impose au nouveau membre de l'Académie des Beaux-Arts la rédaction d'une Notice sur son prédécesseur, donna lecture à l'Institut, dans la séance du 19 juillet 1879, d'une Etude sur François Bazin. Elle était d'un mince volume et d'un maigre intérêt; il n'est que juste de dire que l'œuvre et la vie de l'auteur du *Voyage en Chine* ne comportaient pas un grand développement. Nous trouvons, résumé dans un passage extrait du travail de Massenet, son jugement sur la valeur artistique de celui auquel il succédait :

« Compositeur élégant, vulgarisateur d'un art qu'il aimait jusqu'à la passion et qui a fait le bonheur de toute son existence, Bazin était encore un professeur de premier ordre. *Peut-être est-ce même là ce qui a fait son originalité artistique, sa véritable personnalité.* »

* * *

VI

1880—1883.

La Vierge à l'Opéra. — Insuccès. — Faute commise par Massenet. — Première représentation d'*Hérodiade* à Bruxelles. — Les textes des légendes sacrées dénaturés. — *Les scènes alsaciennes.* — *Hérodiade* à Nantes.

Il est une coutume qui, franchissant les Alpes, s'est implantée parmi nous depuis quelques années, et que nous considérons comme néfaste. Plusieurs compositeurs,

soit au théâtre, soit au concert, montent au pupitre du chef d'orchestre. Ne vous semble-t-il pas qu'il y ait inconvenance à venir ainsi parader devant le public, à faire soi-même son panégyrique, à s'élever une statue, à étaler avec complaisance ses mérites? L'œuvre exécutée serait-elle merveilleuse que ce n'est pas à l'auteur à clamer pour ainsi dire sa gloire, à rechercher les adulations, le triomphe. Le propre du réel mérite est la modestie. Si l'ouvrage est mauvais, le cas est encore plus grave : par sa présence, le compositeur entrave ou atténue les manifestations du public. Le mécontentement se manifeste-t-il, quelle situation alors pour l'auteur[1] ! Ce fut précisément le cas de Massenet, lorsque son oratorio « *La Vierge* »[2] fut exécuté sans succès à l'Opéra, sous sa direction, les 27 mai et 3 juin 1880. Il a raconté lui-même les impressions ressenties dans cette triste et fatale soirée :

« ..... Un silence glacial dans la salle ! Mon œuvre faite avec tant de passion et d'amour s'écroulait. Et j'étais à ce maudit pupitre. Impossible de m'en aller ! Et je tremblais de dépit et un peu de honte. Quel chagrin cruel ! Les musiciens de l'orchestre, ordinairement si réservés, me regardaient comme s'ils voulaient me dire : « Pauvre garçon ! » Je lisais la pitié dans les yeux de mes artistes. On voulut bien bisser un morceau, mais je compris que la salle laissait faire mes amis par compassion

[1] Nous n'ignorons pas que cette thèse est sujette à contestation, du moins en ce qui concerne certains grands maîtres, comme Beethoven, Mendelssohn, Berlioz, Wagner....., qui dirigèrent eux-mêmes leurs œuvres. Mais il y a une démarcation à établir entre des compositeurs, dont la maîtrise est reconnue et des jeunes musiciens absolument novices dans la carrière qui viennent affronter le jugement du public en prenant le bâton de chef d'orchestre : c'est à ces derniers que s'adresse surtout notre critique.

[2] Le poème était de M. Grandmougin.

pour moi seulement. Derrière moi on disait aux fauteuils d'orchestre : « C'est crevant ». Je sentais que le public était las, il s'en allait, et j'eus toutes les peines du monde à me tenir debout. Quand tout fut fini, je sortis éperdu ; j'étais fou de douleur et de rage ! »

Les interprètes avaient cependant été excellents. Mlles Krauss, Daram, Janvier, Mme Barbot, MM. Caron et Laurent n'avaient rien négligé pour donner à leurs rôles le relief que chacun comportait. L'accueil fut meilleur à la seconde audition, devant un public composé en grande partie d'invités. Mais l'auteur ne put se faire d'illusion sur le sort réservé à son œuvre et, d'accord avec M. Vaucorbeil, il renonça à la présenter une troisième fois au public.

La critique fut en général très réservée. M. Victor Wilder, tout en blâmant Massenet d'avoir choisi un sujet qui, selon lui, se prête peu à une adaptation musicale, à moins que l'auteur ne soit animé d'une foi ardente, rend une certaine justice à « *La Vierge* » et exprime le regret qu'une partition de cette portée ait été jugée « avec la distraction ennuyée et l'ignorance présomptueuse que le public des *premières* parisiennes apporte habituellement dans ses arrêts ».

On a dit que c'était en lisant, dans les « *Trois Contes* » de Gustave Flaubert, la nouvelle portant pour titre *Hérodias* que l'éditeur italien M. Ricordi conçut l'idée de faire écrire pour Massenet un livret d'opéra sur cette légende. Il faut avouer que les auteurs, MM. Millet, Grémont et Zanardini, sont loin d'avoir suivi Gustave Flaubert dans la peinture sévère et violente de cet épisode de la vie d'Hérodias et d'Hérode-Antipas en leur citadelle

de Machœrous à l'orient de la mer Morte. Ils ont travesti la légende à ce point qu'elle est devenue méconnaissable. Pourquoi, d'abord, ce titre d'*Hérodiade,* qui se justifie peu, alors que, dans la pièce, la mère de Salomé n'a qu'un rôle effacé, et que sa fille est, à côté de saint Jean-Baptiste, la véritable héroïne du drame? Il est évident que ce fut encore un sujet, tout de mysticité et de volupté, inventé par les librettistes qui tenta la plume de Massenet; il donnait ainsi au théâtre une seconde édition de *Marie-Magdeleine.* Nous avons déjà dit, en parlant d'*Ève,* combien était regrettable cette coutume de dénaturer les textes des légendes sacrées. Dans *Hérodiade,* les auteurs ont été aussi loin que possible dans cette voie. N'est-il pas absolument choquant de voir Jean-Baptiste (Jaokannann) et Salomé transformés en Roméo et Juliette[1]?

L'ouvrage avait été écrit en vue du public italien. Mais des difficultés survinrent pour la distribution des rôles, et l'auteur, ayant repris possession de son œuvre, la présenta à MM. Stoumon et Calabresi, directeurs de la Monnaie, qui l'acceptèrent. La première représentation eut lieu le 17 décembre 1881.

La presse fut favorable à la partition. Des trois actes, le premier et le second furent jugés les meilleurs. On admira, dans le premier, les chœurs d'esclaves et de marchands, l'air de Salomé : « *Il est doux, il est beau* », le duo entre Hérode et Phanuel, avec ses progressions

[1] N'omettons pas de citer l'opinion de M. Camille Bellaigue sur la valeur du livret : « En mettant aux pieds de saint Jean-Baptiste une femme éperdue d'amour, les librettistes ont commis une légère (!!) faute de goût, une erreur d'histoire et de poésie. Ils ont égaré l'imagination du compositeur sur un sujet qu'ils avaient dénaturé, sur un groupe invraisemblable et inadmissible. » (*Figaro* du 9 février 1889).

puissantes, le duo entre Jean et Salomé, dont le motif sert de base au prélude du troisième acte. Le second acte fut surtout remarqué par sa belle tenue dramatique, par les mélodies étranges empruntées à la liturgie hébraïque, avec ses accompagnements colorés : *Schemâh, Israël Adonai eloheinou!* par les airs de danse très caractéristiques, les chants de la Sulamite. Le troisième acte, au contraire, était d'une grande faiblesse. M. Victor Wilder, qui ne se montra pas plus que nous enthousiaste du libretto, dont il signala le sans-gêne historique, fit également remarquer que, si Massenet avait eu, ainsi qu'on l'a prétendu, des tendances à s'approprier certains procédés techniques de Richard Wagner, il n'avait pas laissé entrevoir cette tendance dans *Hérodiade*, puisqu'il renouvelle les formes consacrées de l'opéra ou les rajeunit, mais sans arriver à les briser. Le savant critique cite notamment deux scènes: la majeure partie du premier tableau et celle du temple israélite, «avec ses ravissantes danses hiératiques et sa mélodieuse liturgie juive», que l'on peut rapprocher de la scène du temple égyptien d'*Aïda*. Ces deux ensembles, conclut M. Wilder, suffisent à donner la note de l'œuvre, à marquer l'étiage du talent du compositeur.

Les interprètes à Bruxelles furent Mlle Duvivier, M. Vergnet, puis Mlles Deschamps, Lonati et MM. Gresse et Fontaine. L'orchestre et les chœurs étaient placés sous l'habile direction de M. Joseph Dupont.

L'idée d'écrire les *Scènes alsaciennes* a été suggérée à Massenet par le conte d'Alphonse Daudet «*Alsace. Alsace!*». La Suite d'orchestre est divisée en quatre parties: *Dimanche matin — Au cabaret — Sous les tilleuls*

— *Dimanche soir*. Elle fut exécutée pour la première fois aux Concerts Colonne, le dimanche 21 mars 1882. De cette partition nous n'avons retenu que la troisième partie : «*Sous les tilleuls*». Sur le quatuor en sourdines, avec quelques tintements de cloches au loin, se détache le dialogue du couple amoureux : « Doucement penchée vers lui, elle murmure : M'aimeras-tu toujours? » Le violoncelle et la clarinette, reprenant tour à tour la phrase émue, sœur de telle page de Gounod, se réunissent à la tierce, enveloppés l'un et l'autre par les traits caressants des violons, puis murmurent une dernière fois leur litanie d'amour. Mais quelle chute avec le « Dimanche soir » ! Tous les vieux clichés en jeu, le bruit des tambours, les clairons sonnant la retraite dans la coulisse, — et cela maladroitement présenté, — bruyant, manquant de distinction et sans valeur !

Après les représentations d'*Hérodiade* à Bruxelles, Hambourg[1] et Milan, ce fut la ville de Nantes qui fit exécuter l'œuvre la première en France. Le succès fut très grand. Dans le *Phare de la Loire* M. Garnier s'exprimait ainsi : « Sans prétendre bouleverser l'art, ni se livrer à l'abus de moyens extrêmes, la musique de Massenet n'offre pas moins une facture toute spéciale et très personnelle. Si elle se meut, agit plus librement dans un

[1] Massenet avait été à Hambourg pour diriger l'orchestre, le soir de la première représentation. Son succès avait été colossal ; on l'avait comblé de couronnes et de lyres gigantesques, ornées de rubans tricolores. Ces trophées étaient tous en feuilles de laurier naturel ; le compositeur, ne pouvant les emporter avec lui, se les fit expédier. La caisse arrivée à Paris, on présente à Massenet le récépissé du chemin de fer avec cette simple mention : « Une caisse de racines médicinales!!! » (Histoire anecdotique des Contemporains par A. Carel.)

cadre moins restreint, elle reste limpide, intelligible, écrite toujours dans une simplicité noble et pure, émouvante et poétique. La grâce tendre, la poésie rêveuse, la chaleur entraînante s'unissent au sentiment du pittoresque, à une rare vigueur, à la puissance d'expression. Elle a horreur des effets excentriques ou baroques. Sa science de l'orchestre est complète, admirable, et, tonale avant tout, elle témoigne des plus scrupuleuses exigences de la carrure, de la forme et du rythme. »

Au cours de la représentation au théâtre de Nantes, Massenet reçut deux couronnes, dont l'une en feuillage d'or, portant en exergue : « A Massenet, les artistes du chant et de l'orchestre — Nantes, le 29 mars 1883. » Puis, au moment où le compositeur descendait les marches du théâtre, une sérénade lui fut donnée par l'orchestre et les chœurs. Très ému, le compositeur répondit au compliment qui lui était adressé par M. Buziau au nom de tous les artistes du théâtre : « Messieurs, j'avais écrit *Hérodiade* avec l'espoir de la voir représenter à Paris. Bruxelles, Hambourg, Milan lui ont donné l'hospitalité jusqu'à ce jour. Aussi suis-je heureux de voir revenir mon ouvrage en France et représenté pour la première fois à Nantes. J'espère que Paris voudra bien un jour confirmer les applaudissements que vous lui avez prodigués ce soir et pour lesquels je vous suis sincèrement reconnaissant. »

* * *

VII

1884—1888.

Manon. — Les héroïnes de Massenet. — *Hérodiade* au Théâtre-Italien. — *Le Cid* à l'Opéra. — Facilité du compositeur, égale à celle de Saint-Saëns. — Expansion de Ch. Gounod. — Massenet reçoit la rosette d'officier de la Légion d'honneur.

« *Manon,* décidément le chef-d'œuvre de Massenet, une Manon moderne, moins épanouie, moins follement rieuse, moins femme, un rien cocotte, mais aimante à ses heures, au fond sincère et si touchante à la fin! » — écrivait notre regretté confrère René de Récy dans la *Revue bleue*[1].

Quel volume il y aurait à écrire sur les femmes divines ou profanes qui ont tenté la plume de Massenet: Marie-Magdeleine, Ève, La Vierge, Salomé, Manon, Esclarmonde, Thaïs...! Parmi les profanes, Manon, cette aimante, troublante, fine et perverse créature, sortie si vraie du cerveau de l'abbé Prévost, est peut-être celle qui souffla au musicien ses plus tendres accents. Remarquez le titre. Ce n'est plus *Manon Lescaut,* ce redoutable féminin, fait de douceur et de perfidie, personnifiant le caractère de la courtisane de toute époque et qui ne variera pas, tant que les étoiles brilleront au firmament! C'est *Manon,* tout court[2], — une grisette d'Henry Murger.

[1] Numéro du 9 novembre 1889.

[2] On sait qu'Auber a composé une *Manon Lescaut* qui fut représentée à l'Opéra-Comique le 23 février 1856. Elle fut jouée 63 fois en

« Manon, sphinx étonnant, enivrante sirène,
Cœur trois fois féminin, que je t'aime et te hais! »

Ainsi chanta le divin poète Alfred de Musset.

Massenet a abandonné la lyre sacrée pour la mandoline. L'essai eut un sort heureux; mais, si la partition a réussi, c'est plutôt par les détails charmants que par l'ensemble. L'inspiration manque de souffle; la passion est souvent à fleur de peau. Il est vrai que le sujet le voulait quelque peu. Manon, bien qu'éprise de son chevalier, n'entend pas l'amour très sérieusement. La passion profonde n'existe que chez Des Grieux. Ce qu'aime surtout la folle fille, ce sont l'indépendance et l'argent qui la donne; l'amour ne vient qu'après. Dès le premier acte, n'est-ce pas le plaisir qui l'attire, lorsqu'elle écoute les gais propos et admire les jolies toilettes des dames galantes festoyant au cabaret, en compagnie de Guillot? Certes, l'aimable figure de Des Grieux fait sur elle bonne impression; mais, en prenant son bras, elle compte prendre son vol vers le pays des joyeuses escapades.

M. Camille Bellaigue a fort bien rendu la physionomie de Manon dans son Étude sur Massenet[1] :

« Manon ne dupe personne, et M. Massenet moins que les autres. Rappelons-nous son entrée au premier acte. La voilà tout éveillée, tout émue; pourquoi? Aurait-elle été abordée, comme Marguerite, par un bel inconnu? Se demande-t-elle, doucement émue : *Je voudrais bien*

1856 et 1857, puis 2 fois en 1882. Il est fort probable que Massenet, en intitulant son opéra *Manon*, ne l'a fait que pour ne pas prendre le même titre qu'Auber.

[1] *Le Figaro*. N° du 9 février 1889.

savoir quel était ce jeune homme? Non pas; elle a seulement entrevu quelques grisettes dans un cabaret; des perles brillaient à leur cou, leurs yeux pétillaient de plaisir et voilà Manon ne rêvant plus que de *s'amuser toute une vie!* Son imagination est prise avant son cœur, et c'est la curiosité, l'irrésistible envie de s'amuser (elle est tout entière dans ce mot) qui lui fera prendre, sans se faire prier, d'abord le bras de Des Grieux, et puis le bras de tout le monde.

« M. Massenet a finement compris le caractère de Manon. Une seule fois, il a accentué cette figure d'aquarelle d'une touche vigoureuse: dans l'acte du séminaire, le plus pathétique de la partition.

« Mais, dès l'acte suivant, à peine Des Grieux reconquis, comme Manon redevient elle-même! A l'hôtel de Transylvanie, dans ce monde d'aigrefins et de filles, éblouie, étourdie par les reflets et les tintements de l'or, comme elle est à son aise! Elle ne jettera pas le cri que dans une autre fête jetait la pauvre *Traviata!* De sa voix claire et sèche comme une voix d'oiseau, elle chantera sans émotion ni tendresse, au lieu d'un chant d'amour, une chanson de plaisir: chanson étincelante et folle, brindisi éblouissant, au-dessus duquel vibre un bruissement suraigu de violons, véritable atmosphère d'ivresse et de vertige, la seule où puisse respirer la frivole et vicieuse créature. »

Le libretto de MM. Henri Meilhac et Philippe Gille comprend cinq actes et six tableaux, dont voici la nomenclature : I. La grande cour d'une hôtellerie à Amiens; II. L'appartement de Des Grieux et de Manon; III. La promenade du Cours-la-Reine, un jour de fête populaire; IV. Le parloir du séminaire de Saint-Sulpice; V. L'hôtel

de Transylvanie; VI. La route du Havre. L'interprétation de la première représentation, qui eut lieu le 19 janvier 1884 au théâtre de l'Opéra-Comique, fut remarquable. Mlle Heilbronn était charmante dans le costume de Manon, Talazac rempli de grâce et de chaleur dans celui de Des Grieux. Taskin avait réalisé très heureusement le type du soudard Lescaut. Cobalet fut un Des Grieux père excellent. MM. Grivot et Cœlin, Mmes Molé-Trufier, Chevalier et Rémy complétaient fort bien ce parfait ensemble.

La partition de *Manon* ne nous satisfait pas complètement; nous avons déjà fait des réserves sur l'ensemble. On attendait mieux de Massenet; il existe beaucoup de phraséologie dans le cours des cinq actes, et les jolies pages que l'on pourrait signaler ne sont pas, selon nous, suffisantes pour crier au chef-d'œuvre. Nous trouverons dans l'œuvre scénique du compositeur une partition non pas sans défauts, mais qui contient des parties autrement belles que celles existant dans *Manon :* il s'agit d'*Esclarmonde*, qui souleva de nombreuses critiques dans la presse, mais trouva aussi d'ardents défenseurs. Il en sera parlé en son temps.

— Le 1er février 1894, le Théâtre-Italien, dirigé par M. Maurel, donnait la première audition à Paris d'*Hérodiade*, avec Mme Fidès-Devriès dans le rôle de Salomé et M. de Reské dans celui de Jean. A quinze jours d'intervalle, Massenet remportait un double succès, avec *Manon* à l'Opéra-Comique et *Hérodiade* au Théâtre-Italien ! Et le compositeur n'a jamais cessé de se plaindre de n'être pas joué en France! Dans ses lettres à ses amis, à ses collègues, on trouve trace de ses récriminations : « A

l'étranger, dit-il, nos ouvrages sont exécutés et applaudis; dans notre pays on semble nous ignorer. » Jamais assertion ne fut plus dénuée de fondement, du moins en ce qui concerne Massenet. Que l'on nous cite un compositeur qui ait été plus favorisé que lui, sur les théâtres de Paris et de la province ! Si certaines de ses œuvres n'ont pas tenu longtemps l'affiche, c'est qu'elles étaient dénuées de vitalité : elles ont quelque analogie avec les pièces de Victorien Sardou, qui, au début, jettent un certain éclat, un feu de paille, mais qui, lorsqu'elles sont reprises, paraissent déjà surannées.

Hérodiade, au Théâtre-Italien, fut bien appréciée, mais sans exagération. Il paraît intéressant de reproduire ici l'opinion de M. Heugel, qui, sous le pseudonyme de Moreno, écrivait dans le *Ménestrel :*

« C'est une partition qui vous donne de suite tout ce qu'elle a à vous donner, et qui n'a plus rien à vous apprendre par la suite. Les défauts s'accentuent et les qualités s'estompent. L'œuvre a plus de superficie que de profondeur; elle est tout en façade. »

Elle ne manque pas de vérité, cette appréciation; mais elle semble un peu sévère, émanant de la plume de celui qui, aujourd'hui qu'il édite les œuvres de Massenet, jette feu et flamme contre ceux qui ne louent pas sans restrictions les compositions de son client.

— Ce fut dans cette même année 1884, de mars à novembre, que Massenet composa *Le Cid*, opéra en quatre actes et dix tableaux de MM. A. d'Ennery, Louis Gallet et Édouard Blau, d'après G. de Castro et Corneille. En moins de neuf mois, l'œuvre était achevée et prête à mettre en scène. Voici une nouvelle preuve de l'activité

prodigieuse avec laquelle le maître écrit. Après avoir mentalement arrêté les grandes lignes, il commence par faire une esquisse au crayon, la reproduit à l'encre presque sans changements, et orchestre sur cette esquisse, qui se présente un peu sous forme de réduction au piano. Sa facilité égale celle de l'auteur de la *Danse macabre,* qui compose, comme lui, sans le secours du clavier. Jamais de brouillon d'orchestre pour ainsi dire; ce n'est pas qu'il ne revienne quelquefois sur ce qu'il a fait, mais, en somme, les corrections sont rares. Les moindres nuances, les coups d'archet même sont indiqués avec un soin extrême, méticuleux. Mais le compositeur est tellement sûr de son métier qu'il laisse graver la partition d'orchestre avant l'exécution à la scène, et c'est avec cette partition que le chef d'orchestre dirige.

Revenons au *Cid.* Nous sommes avec ceux qui pensent qu'il ne faut toucher qu'avec la plus extrême réserve aux chefs-d'œuvre consacrés, pour les présenter sous une nouvelle forme. La transformation d'un monument comme le *Cid* de Corneille en opéra, présente des difficultés insurmontables et amène des rapprochements qui, fatalement, sont défavorables au musicien, fût-il un compositeur du plus grand talent! Sainte-Beuve, dans sa belle et compendieuse étude sur Corneille, a dit qu'en faisant le *Cid* français, d'espagnol qu'il était, le grand poète l'avait sécularisé du même coup, mondanisé et popularisé. « Il ne fallait pas moins que cela pour qu'il sortît de sa péninsule. On l'a remarqué avec raison pour le *Don Juan :* il fallait qu'il passât par l'imitation de Molière, pour que Mozart ensuite le mît en musique et qu'il devînt le type universel qu'on sait. » — L'auteur des *Premiers* et *Nouveaux Lundis* eût pu ajouter qu'il n'exis-

tait pas beaucoup de Mozart sur la terre pour écrire sur le chef-d'œuvre de Molière un autre chef-d'œuvre. C'est l'exception qui fait ici la règle. Le *Faust* de Gœthe a certes fait éclore de belles et merveilleuses pages musicales; mais ce ne sont pas celles écrites pour la scène qui tiennent le premier rang. Sans vouloir amoindrir le talent de Charles Gounod, n'est-il pas permis d'affirmer que son opéra ne peut être comparé au colossal *Faust* de Gœthe? Le *Guillaume Tell* de Rossini égale-t-il celui de Schiller? M. Ambroise Thomas, dans *Hamlet,* est-il à la hauteur de Shakespeare? Nous aurions compris à la rigueur que Massenet et ses librettistes, voulant faire un *Cid* pour l'Opéra, se fussent inspirés uniquement de Guillem de Castro, pour revenir à la vieille et antique légende espagnole, dans laquelle se trouvent des épisodes qu'a dû négliger Corneille et qui sont fort beaux, notamment l'aventure du lépreux, dont nous retrouvons l'écho dans la fière «Légende de Saint-Julien l'Hospitalier» de Gustave Flaubert. Massenet a demandé, au contraire, à ses paroliers de faire une large part dans leur travail à Corneille, en y introduisant ses vers les plus célèbres. N'était-ce pas une imprudence, pour ne pas dire plus? Le compositeur avait-il l'envergure voulue pour donner des belles tirades de Corneille une traduction musicale qui pût s'élever à leur hauteur? Le génie tragique du vieux poète pouvait-il s'allier avec le talent gracieux du jeune musicien? Il suffit, croyons-nous, de poser les questions pour les résoudre.

De toutes les œuvres musicales qu'ont inspirées les amours de Chimène et de Rodrigue, depuis le *Cid* de Charles-François Pollarolo (Venise 1697), contemporain de Corneille, jusqu'à *Il Cid* de Coppola (Crémone 1884),

et qui se chiffrent par le nombre de vingt-six[1], quelle est celle qui puisse être mise en parallèle avec la tragédie de Corneille? Qui les connaît aujourd'hui, — même les plus récentes? Le *Rodrigo* de Hændel, composé en 1708 à Florence, et qui fut le premier opéra italien du grand compositeur, n'est pas cité parmi ses ouvrages les plus remarquables.

Nous ne pensons pas que le *Cid* de Massenet puisse modifier notre thèse. Son opéra, procédant de l'école de Meyerbeer, contient de jolies pages dans les parties qui favorisaient le tempérament gracieux du musicien, mais manque absolument du souffle héroïque qui convenait à la mise en musique de la tragédie de Corneille. L'impression générale, après la première représentation, fut un sentiment de monotonie, de tristesse.

Ce ne sera pas dans l'Ouverture assez décousue, dans l'air d'entrée du Cid, dans le *De profundis* chanté après la mort de Don Gormas, dans le motif du duel, dans la traduction banale de «*Rodrigue, as-tu du cœur...*» et dans nombre d'autres passages que l'on pourra trou-

[1] Voici leurs titres : 1re *Il Cid* de Pollarollo (Venise 1697). — 2e *Rodrigo* de Hændel (Florence 1708). — 3e *Il Cid* de Huck (1715). — 4e *Il Cid* de Gasparini (Rome 1717). — 5e *Cimene* (Venise 1721). — 6e *Il Cid* de Leo (Rome 1727). — 7e *Il gran Cid* de Piccinni (Naples 1763). — 8e *Il gran Cid* de Sacchini (Rome 1764). — 9e *Il Cid* de Defranchi (Turin 1767). — 10e *Il gran Cid* de Paesiello (Florence 1776). — 11e *Il Cid* de Rosetti (Naples 1780). — 12e *Chimène* de Sacchini (Paris 1784). — 13e *Il Cid della Espagne* de Farizelli (1797). — 14e *Il Rodrigo di Valenza* de Orlandi (1814). — 15e *Cimene* de Gonsalvo (Naples 1814). — 16e *Il Cid* de Generali (Milan 1817). — 17e *Il Cid* de Sapienza (Naples 1823). — 18e *Chimène* de Charles Wagner (Darmstadt 1824). — 19e *Il Cid* de Aiblinger (Milan 1824). — 20e *Il Cid* de Savi (Parme 1834). — 21e *Rodrigo de Tolède* de Litolff (1848). — 22e *Il Cid* de Pacini (Milan 1853). — 23e *Il Cid* de Neel (Francfort 1857). — 24e *Il Cid* de Peter Cornelius (Weimar 1865). — 25e *Rodrigo d'Espagna* de Bavagnoli (1878). — 26e *Il Cid* de Coppola (Crémone 1884).

ver les élans que comportait la situation du drame. Il faudra louer, au contraire, des pages telles que la phrase suppliante de Chimène : «*Laissez le doute dans mon âme*»; les deux belles inspirations du rôle de Rodrigue : « *O noble lame étincelante*», et «*Ange ou femme, mes jours à tes jours sont unis* »; quelques-uns des airs du ballet, la cantilène : « *Pleurez, mes yeux* », doux écho d'un lied de Schubert; le charmant nocturne : « *O jour de tendresse* ». Tels sont les principaux fragments qui ont assuré au *Cid* quatre-vingt-onze représentations, de 1885 à 1892 inclusivement [1]. Il ne faut donc pas trop plaindre le compositeur, auquel le chevalier Gluck et le poète Corneille n'auraient pas donné l'absolution, mais qui devait être félicité, à la répétition générale, par Charles Gounod : « *Allons, je suis content de toi, mon fils. Viens embrasser papa.* »

Les rôles avaient été ainsi distribués à l'Opéra : Mmes Fidès-Devriès (Chimène), Bosman (l'Infante), MM. Jean de Reszké (Rodrigue), Édouard de Reszké (Don Diègue), Melchissédec (Le Roi), Plançon (Don Gormas). Dans le ballet figuraient Mlles Rosita Mauri, Keller, Mérante.

[1] Les représentations se répartissent ainsi qu'il suit :

1885	9
1886	44
1887	12
1888	8
1889	11
1890	3
1891	4
1892	0
Total	91

Nous avons puisé ces renseignements dans l'excellent travail de M. Albert Soubies : « *Soixante-sept ans à l'Opéra en une page* » Paris, Librairie Fischbacher, 1893.

De 1885 à 1889, du *Cid* à *Esclarmonde*, le compositeur semble se recueillir. On joue, en 1886, *Hérodiade* à Lyon et à Lille. Les Concerts Colonne reprennent au Châtelet, le 4 décembre 1887, *Marie-Magdeleine*, interprétée par Mme Krauss (Méryem la Magdaléenne), Mme Durand-Ulbach (Marthe), M. Vergnet (Jésus) et M. Lorrain (Judas). Mme Krauss chanta en artiste passionnée les belles pages de la partition.

Comme couronnement de cette période, Jules Massenet reçoit, le 31 décembre 1887, la rosette d'officier de la Légion d'honneur.

Le 28 octobre 1888, l'ouverture de *Phèdre* était exécutée aux Concerts Lamoureux.

* * *

VIII

1889.

Les Erynnies à l'Odéon (Reprise); opinion de Jules Lemaître; théories de Grétry. — *Esclarmonde* à l'Opéra-Comique. — Un pas en avant vers le drame lyrique. — Critique de la presse. — *Esclarmonde* à Bruxelles.

M. Jules Lemaître, dont l'esprit charmant est toujours tenu en éveil, a donné dans la *Revue bleue* une explication malicieuse, sous un reflet flatteur, de l'antagonisme existant entre une tragédie poussée au noir comme les *Érynnies* de Leconte de Lisle et la musique gracieuse dont l'a revêtue Massenet. Il suppose que Mas-

senet n'a donné tant de grâce à la partie musicale que pour enlever un peu de sa rudesse à la poésie de Leconte de Lisle. Ne pensez-vous pas que, tout en donnant une large part à la Pitié, le musicien eût dû rendre les accents terribles du drame, le traduire avec toutes ses horreurs et en faire un tout homogène. Il devait se rappeler les théories du « citoyen » Grétry en pluviôse an V, qui ne cesse de prêcher que la musique est un contre-sens, si elle n'*épouse* le drame dont elle est l'ornement, qu'elle vivifie en fortifiant les situations et auquel elle ajoute un charme prodigieux.

« Oui, — dit ce brave Grétry, membre de l'Institut national de France[1], — la musique est un contre-sens, si, par le bruit de son orchestre, elle empêche les paroles d'arriver intelligiblement à l'oreille de l'auditeur; elle est un contre-sens, si elle étale une vaine science; elle est un contre-sens, si, en répétant des vers, elle prolonge un sentiment, une situation de l'âme au delà de ses bornes; elle est un contre-sens, si elle ne donne pas à chaque personnage du drame le langage qui lui convient; elle est encore un contre-sens, si elle réussit à briller plus qu'elle ne doit selon le personnage et sa position; elle est un contre-sens enfin, *quand elle n'est pas tellement d'accord avec la poésie qu'on ne sache, pour ainsi dire, distinguer le poète du musicien.* »

Voilà précisément ce qui se passe dans les *Érynnies!* La musique tourne le dos à la poésie; c'est une œuvre absolument *à côté*, qui n'en vaut pas moins certes en tant que musique, mais qui gagnera toujours à être écartée du drame et à être exécutée comme « *Suite d'orchestre* ».

[1] *Mémoires ou Essais sur la Musique.* — Tome 3. Pages 326, 327.

On s'en aperçut bien à la reprise de l'ouvrage, qui eut lieu en l'année 1889 au théâtre de l'Odéon.

— En 1763, Grimm disait peut-être un peu sévèrement de Marivaux : « Il a eu parmi nous la destinée d'une jolie femme et qui n'est que cela, c'est-à-dire un printemps fort brillant, un automne et un hiver des plus durs et des plus tristes. Le souffle vigoureux de la philosophie a renversé, depuis une quinzaine d'années, toutes ces réputations étagées sur des roseaux. »

Il serait possible d'appliquer, en l'atténuant, ce jugement à Massenet, en disant que le souffle vigoureux du drame lyrique a quelque peu éteint la réputation d'un artiste de grand talent.

Avec sa vive intelligence toujours surexcitée, Massenet ne fut pas le dernier à deviner, à prévoir et à redouter cette force du drame lyrique. Aussi, en acceptant un poème comme celui d'*Esclarmonde*, il ne lui déplaisait pas de se rapprocher des préceptes de Richard Wagner, aboutissant à cette thèse que « le caractère légendaire du sujet assurait dans l'exécution un avantage du plus haut prix ». Ce mythe, que lui offraient ses collaborateurs, MM. Alfred Blau et Louis de Grammont, lui souriait donc : doué de la merveilleuse facilité de s'assimiler tous les genres, il espérait ainsi agrandir son cadre et prouver à ceux qui lui avaient reproché le côté sensuel, mièvre, efféminé de sa musique, qu'il était capable de créer une œuvre d'une autre envergure que les précédentes, mais restant personnelle, malgré tous les gages donnés par lui à la musique de l'avenir par l'emploi de certains procédés du maître de Bayreuth.

On avait déjà voulu reconnaître dans plusieurs compositions précédentes de Massenet des tendances à affir-

mer son admiration pour les procédés de Richard Wagner; nous avons fait remarquer que cette opinion nous paraissait dénuée de fondement. *Esclarmonde* est le premier des opéras de Massenet où l'auteur a accusé très nettement un pas en avant dans la voie du drame lyrique. Il y eut là un effort dont on aurait dû lui tenir un compte plus large. Et il est à remarquer que ce furent ceux-là mêmes qui lui avaient reproché jusqu'alors sa timidité, sa faiblesse et l'incitaient à faire chanter sa Muse à un diapason plus élevé, qui jetèrent feu et flamme contre *Esclarmonde*, où l'auteur avait répondu par une sorte d'acquiescement aux invitations de ses détracteurs. Le *leitmotiv* et l'importance du rôle symphonique donné à l'orchestre sont en effet deux des agents principaux auxquels a eu recours le maître français dans cet opéra romanesque.

Nous savons bien quels sont les côtés faibles de la cuirasse forgée sur l'enclume wagnérienne : le peu de profondeur d'une partie de la trame musicale, le développement arrêté dans son essor du *leitmotiv*, le côté artificiel dans les touches de vigueur. Nous n'ignorons point également que l'histoire des amours merveilleuses de Parthénopex, comte de Blois, et de l'enchanteresse Mélior, impératrice de Constantinople, imaginées par le vieux poète Denis Pyramus, ont été travesties en bien des pages par MM. Alfred Blau et Louis de Grammont, — que, par suite, le sujet légendaire a perdu de sa naïveté en passant par les mains des librettistes, et a été nuisible au musicien, en le forçant à user encore du panache et de la brutalité des cuivres.

Mais les tentatives d'énergie, les efforts sincères du musicien eussent dû trouver grâce devant certains aris-

tarques de la critique. Le plus sévère fut sans contredit René de Récy, qui, dans la *Revue bleue*, traça un véritable réquisitoire contre *Esclarmonde*.

« Charmante donnée d'opéra, pensais-je, au courant de la lecture de l'ouvrage du vieux conteur Pyramus, et bien à la mesure du talent de M. Massenet. Ici, plus de symboles, plus de types consacrés, plus d'histoire; nul redoutable voisinage littéraire sur l'horizon : ni Corneille, ni Leconte de Lisle, ni la Bible; la fantaisie la plus libre, et, en même temps, dans ce jeu du colin-maillard et de l'amour, un combat de passion bien humain où l'intérêt pourra se prendre; et par là-dessus, — en atténuant certaines peintures intimes un peu vives, — la plus délicieuse scène de coquetterie ingénue dans cette première aventure d'amour : l'imprévu, la confusion, les effarouchements, les retours, toutes les adorables inconséquences d'un jeune cœur qui veut et ne veut plus, attire en voulant se défendre, accuse les génies qui l'ont servi trop bien, et tremble que le bonheur repoussé ne s'envole. Et j'imaginais que c'était cette « scène à faire » qui avait dû tenter l'auteur d'*Ève*, de *Marie-Magdeleine* et de *Narcisse*.

« Mais voilà ! Je veux toujours que M. Massenet soit le musicien de *Narcisse*, d'*Ève* et du *Poème d'avril*. Volontiers j'oublie qu'il est aussi l'auteur d'*Hérodiade* et du *Cid;* mais lui ne l'oublie point, et ses librettistes seraient là pour l'en faire souvenir. Assez de fleurs! Trop de fleurs ! Il s'agit, cette fois, d'écrire une pièce à deux fins que l'Opéra puisse réclamer en cas de succès; et l'Opéra, grâce à Meyerbeer et à Garnier, son complice, c'est, à perpétuité, le tapage, le hors-d'œuvre obligatoire : cortèges religieux ou laïques, défilant parmi le fracas des cuivres. Adieu le rêve, l'éternelle chanson du printemps,

de la jeunesse et de l'amour, le « gay sçavoir » des vieux trouvères : faisons grand et frappons fort ! »

René de Récy frappait un peu fort lui-même en n'accordant aucune circonstance atténuante à *Esclarmonde*. S'il existe, en effet, dans cette œuvre des pages un peu bruyantes et boursouflées, il en est d'autres où se font jour le charme du renouveau, les suaves effluves de l'amour et de la jeunesse. Et, lorsque le critique de la *Revue bleue* terminait son article par la conclusion qu'on lira plus loin, il dépassait le but et se souvenait trop de son admiration exclusive pour Saint-Saëns. Ce fut un des défauts de ce fin lettré de s'être beaucoup trop renfermé dans son fétichisme à l'égard d'un auteur, dont nous admirons nous-mêmes les belles œuvres, mais qui, lui aussi, a ses faiblesses. Si, un jour ou l'autre, nous entreprenons la biographie de notre regretté confrère, nous aurons à signaler plus longuement ses tendances et son exclusivisme, tout en faisant ressortir ses qualités brillantes de styliste et son esprit primesautier.

Voici sa conclusion sur *Esclarmonde :*

« Quant à la musique, quatre mots y suffisent. Elle n'est ni inspirée, ni construite : elle n'a point de souffle et n'a point d'os. A peine vous y trouverez trace de la manière d'autrefois, qui, avec ses défauts, avait pourtant son prix : cette fleur de sensualité, inquiétante souvent, presque toujours irrésistible. N'y cherchons pas davantage l'éclosion d'une personnalité nouvelle. Chaque note, pour ainsi dire, fait lever sur son passage tout un vol de souvenirs rassemblés de partout. Dans l'épithalame de l'île enchantée, c'est, à la poésie près, la péroraison du troisième acte de *Faust* et la nuit d'hyménée de *Roméo ;* le motif de l'épée est emprunté note pour note à l'une des versions du cé-

lèbre thème du Graal (*Parsifal*, acte Ier, p. 56); la fanfare de Roland se pose, tour à tour, sur les diverses cadences du thème de Parsifal; ici c'est *Lakmé*, ailleurs c'est *Sigurd*, là une série harmonique de Wagner, partout des lambeaux découpés et rappliqués sur une trame sans consistance. La main même a perdu de sa souplesse première; l'orchestration, d'aérienne et fluide, est devenue lourde, pâteuse, flatulente ou turbulente : un contre-basson perpétuellement en travail; des trombones qui viennent fourrer leurs trompes jusque dans les scènes d'amour; chaque baiser salué par un coup de timbales! Vous m'entendez assez; la partition vous dira le reste.

« Un dernier mot pourtant. L'auteur d'*Esclarmonde* s'était flatté peut-être de concilier le procédé wagnérien du *leitmotiv* avec l'emploi de l'air d'opéra : conception vicieuse dont il faut montrer l'erreur, car certains Wagnériens de Paris seraient capables de s'y laisser prendre. Au théâtre, la fonction du thème caractéristique n'est pas représentative, mais psychologique; il ne s'agit pas, comme dans la symphonie descriptive, de nous faire voir les personnages, — nous les avons sous les yeux, — mais d'exprimer l'âme, les secrets mouvements du cœur. Ce n'est pas aux allées et venues de l'acteur que le motif doit obéir; c'est sa pensée qu'il est chargé de nous traduire. Il ne suffit donc pas qu'il reparaisse; il faut qu'il se transforme. Cette évolution commande l'harmonie complexe, le perpétuel modulé, la dislocation de la mélodie; en un mot, le style même de Wagner — et le génie de Wagner, car tout se tient dans le système. Juxtaposé à des cantilènes à périodes équilibrées, à cadences symétriques, le *leitmotiv* devient un « accompagnement » et perd, dès lors, toute valeur, toute individualité. S'il n'est

plus le moteur de l'action, le fil conducteur, l'âme du drame, sa persistance fatigue, au lieu de tenir en haleine; il tourne à la scie. Ah! l'ennui wagnérien, le tapage wagnérien dont on plaisantait si agréablement dans l'entourage de M. Massenet! les voilà bien dépassés; faisons amende honorable à la *Tétralogie*[1]! »

Laissons répondre M. Charles Malherbe.

Après avoir montré les différences existant entre le *leitmotiv* et le *rappel du motif,* après avoir indiqué le raffinement avec lequel est étudié, combiné et mis en œuvre le système du *leitmotiv* dans l'œuvre de Richard Wagner, après avoir énoncé les avantages et les inconvénients du *leitmotiv,* après avoir enfin fait remarquer qu'avec l'emploi du *leitmotiv* le théâtre nécessite pour ainsi dire un entraînement, une éducation préalable, il ajoute : « L'originalité de Massenet est d'avoir prévu ce danger (du *leitmotiv*), d'avoir su doser en quelque sorte la somme d'efforts ou de réflexion qu'on pouvait attendre du spectateur français, d'avoir, si l'on peut s'exprimer ainsi, calculé sa force de résistance, très inférieure à celle du spectateur allemand. De là une sobriété voulue, une mesure presque parfaite. Au lieu de multiplier les motifs, dont quelques-uns finissent par n'être plus ce qu'ils doivent être, typiques, il les réduit au nombre strictement nécessaire; il les choisit très caractéristiques, de manière à les graver dans la mémoire dès leur première audition; enfin il ne les altère jamais assez pour qu'on éprouve quelque peine à les reconnaître. Ce ménagement de l'auditeur témoigne à la fois de la prudence de l'auteur et de son habileté; il en résulte dans la constitution musicale du

[1] *Revue bleue*, 18 mai 1889.

drame une série de particularités qui donnent à l'œuvre sa physionomie propre et ne permettront jamais de l'assimiler à une partition wagnérienne[1]. »

Loin de reprocher à Massenet d'avoir cherché à imiter Richard Wagner, M. Léonce Mesnard se déclara partisan de l'œuvre.

« C'est surtout dans la première partie d'*Esclarmonde* que s'accusent les *Leitmotiv*, grâce auxquels l'opéra romanesque de M. Massenet peut être appelé un drame lyrique semi-wagnérien. Tel le dessin d'orchestre reproduit à tant de reprises dans la région basse et consistant en un *grupetto* de quatre triples croches portant sur une double croche détachée, qui représente sommairement l'arrêt du destin ; ou bien cet écho de fanfare par lequel le héros du drame est annoncé assez longtemps avant de paraître, à peu près de la même manière, mais avec moins d'insistance que Siegfried dans la *Tétralogie*. Telle encore la réitération d'une même note passant par des tonalités différentes qui, de loin, présage le tournoi. Ces sortes de formules, que l'on pourrait dire fondamentales, à cause de leur sens et eu égard à la complaisance que l'auteur a mise à les présenter tout d'abord, tiennent infiniment moins de place dans le troisième et le quatrième acte, lesquels, sans être exempts de toute réminiscence de ce genre, abondent en situations nouvelles, auxquelles correspondent des moyens d'expression employés pour la première fois. »

Après avoir rappelé les aventures, les transmutations de l'une des deux phrases mélodiques qui fait res-

[1] *Notice sur Esclarmonde* par Charles Malherbe (1890). Librairie Fischbacher.

sortir en Esclarmonde la magicienne, l'évocatrice des Esprits, M. Léonce Mesnard s'attache surtout à la formule musicale, qu'il appellera « *Le principal leitmotiv d'Esclarmonde* » et qui s'affirme avec insistance dans le Prologue, le premier et le deuxième acte et l'Épilogue.

« A partir du moment où, par un double mouvement ascensionnel que marquent de légers glissements d'arpèges, l'orchestre l'aura fait apparaître (à la quarante-septième mesure de la partition), cet admirable *Leitmotiv* ne cessera d'être comme l'image, la projection musicale de la femme encore voilée et muette, de la femme vouée à l'adoration qu'elle inspire, commande, répand en quelque sorte autour d'elle. Successivement, cette même phrase, tantôt murmure, tantôt exclamation, exprimant à ravir cette autre puissance et ce charme irrésistible qui émane de la jeune impératrice, sera transmise par l'orchestre au père, dont elle proclamera l'orgueilleuse tendresse, puis aux masses chorales, qui, pour célébrer le même trésor de beauté, la reprendront sous une forme abréviative et plus solennelle, et, enfin, avec tout ce qu'elle peut contenir de délicieuses insinuations et faire jaillir d'ardeurs, à l'amant qui en devient le possesseur enivré. Mais cette sorte d'irradiation destinée à faire éclater, par une sorte de quadruple répercussion, une merveilleuse concordance de vœux, d'hommages, de transports, ne fera pas retour vers son origine. Autrement dit, Esclarmonde elle-même ne s'appropriera pas ces accents qui, après avoir flotté doucement à la surface de l'orchestre, finissent par retentir impérieusement à côté d'elle, exaltés par une voix passionnée et tressaillante. Une fois, une seule fois, à ce même moment de défaillance suprême où la magicienne s'oublie, la femme aimée,

ressaisissant vaguement une partie de cette image d'elle-même, pour l'abandonner presque aussitôt, exhalera quelques notes sans suite, à l'unisson de l'orchestre, qui fait sous-entendre de nouveau la mélodie caractéristique. »

Et M. Léonce Mesnard terminait son étude élogieuse sur *Esclarmonde* par ces lignes :

« Récemment, dans un travail consacré à Watteau[1], un éminent critique d'art, M. Paul Mantz, retenait comme mémorable la date du 28 août 1717, à laquelle se rattache la mise au jour de l'*Embarquement pour Cythère*. Il ajoutait que le jeune peintre, qui devait à cette œuvre le titre d'académicien, pouvait, ce soir-là, s'endormir gaîment, car il était le premier peintre de l'Europe. Ne vaut-elle pas qu'on la marque d'un compliment analogue, dans une certaine mesure, à cet éloge rétrospectif décerné au Pèlerinage d'amour de Watteau, la soirée où, pour la première fois, devant un public contemporain, se seront dévoilées les beautés de la partition d'*Esclarmonde?* Serait-il aisé de nommer, dans le monde musical de nos jours, un autre compositeur auquel ce qu'il est bien permis d'appeler le Retour d'un pèlerinage à Bayreuth eût ainsi porté bonheur, pour célébrer à son tour les délices, les extases que la passion amoureuse doit à sa propre magie, et aussi ce qu'une autre magie est censée lui ajouter de sortilèges et de tortures[2]? »

Sans afficher un enthousiasme aussi grand que celui de notre regretté ami Léonce Mesnard pour « *Esclarmonde* », nous estimons que cette partition, malgré les

[1] *Gazette des Beaux-Arts*. N° de Juin 1889.

[2] *Œuvres complètes* de Léonce Mesnard. — Tome 3. — Essais de critique musicale. « *A propos d'un Leitmotiv d'Esclarmonde* ». Pages 507 et suivantes. (Librairie Fischbacher.)

défauts qu'elle renferme, est la plus heureuse, la plus complète que Massenet ait écrite depuis « *Le Roi de Lahore* ». *Manon* a certes conquis davantage la faveur du public; mais le sujet n'a-t-il pas été pour une grande part dans le succès? *Manon* sera pour Massenet ce que *Mignon* aura été pour Ambroise Thomas [1]. *Esclarmonde* a atteint un degré plus élevé de l'art. L'attrait d'un sujet féerique ou légendaire, qui avait tenté si heureusement un grand maître comme Weber, et amené un Richard Wagner à concevoir ses grandes figures mythiques, ne pouvait pas laisser indifférente une nature aussi éveillée que celle de Massenet. Dans cette évolution de son talent, il aura su allier avec un certain bonheur les dons de nature aux adaptations mitigées des formules wagnériennes. Ajoutons que son orchestre est toujours d'une charmante limpidité, d'une grande souplesse, alors que les voix se détachent à merveille et que les deux éléments, orchestre et voix, loin de se nuire, se soutiennent en parfait équilibre.

Exécutée au théâtre de l'Opéra-Comique le 15 mai 1889, au début de l'Exposition universelle, *Esclarmonde* a atteint le chiffre de quatre-vingt-dix-neuf représentations en 1889 et 1890. Il n'aura manqué qu'une exécution pour qu'elle soit parvenue à la « *centième* » pendant cette période.

[1] « La partition de *Manon* présente assurément (sans compter cette page si profondément sentie, la mort de Manon), quelques *moments musicaux* délicieux, qui ne rachètent qu'insuffisamment un certain décousu, très apparent surtout dans quelques morceaux d'ensemble ; mais la proclamer, comme l'ont fait certains critiques, le chef-d'œuvre de celui qui l'a écrite, et ajouter que la vocation véritable de l'auteur de *Marie Magdeleine* le destinait à l'Opéra-Comique, dans le sens élargi du mot, c'est vraiment trop flatter, dans la personne et aux dépens de Massenet, le goût régnant. » — Léonce Mesnard. — *Œuvres complètes* Tome 3 — page 522.

L'interprétation première fut remarquable. Mlle Sibyl Sanderson prêta le concours de sa rayonnante et troublante beauté et de son talent au rôle d'Esclarmonde. Nous nous souvenons encore de l'effet presque surnaturel qu'elle produisit, lorsque les portes du Saint-Iconostase s'ouvrirent au premier acte pour laisser entrevoir, dans un nuage d'encens, Esclarmonde légèrement voilée, la tiare en tête et constellée de pierreries : ce fut l'apparition d'une idole byzantine. La voix pleine de vigueur et de santé, bien qu'un peu vulgaire dans les demi-teintes, de M. Gibert donna un relief saisissant au personnage de Roland. Sous la tunique de l'empereur Phorcas M. Taskin fut superbe comme acteur et comme chanteur. Moins heureusement partagé que ses partenaires dans le rôle fort court et peu intéressant de l'Évêque de Blois, M. Bouvet se fit néanmoins remarquer et applaudir pour ses belles qualités dramatiques et le superbe timbre de sa voix. Les autres rôles furent très convenablement tenus par Mlle Nardi (Parséis), MM. Herbert (Énéas), Boudouresque fils (Cléomar). Le cadre était merveilleux, grâce aux décors de MM. Amable et Gardy, Lavastre et Carpezat, et aux costumes de M. Bianchini.

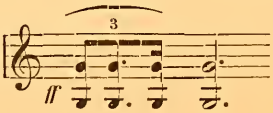
A la place de la naïve chanson du vieux conteur Pyramus, les librettistes ont écrit un mélodrame à grand fracas, dans lequel l'invraisemblance est érigée en article de foi, où l'esprit religieux est mélangé à l'élément surnaturel d'une assez drôlatique façon. Au prologue, dans la basilique de Bysance, l'empereur Phorcas, quelque peu magicien, annonce aux dignitaires et guerriers assemblés qu'obéissant à d'inflexibles lois, il doit abandonner son trône et laisser le pouvoir entre les mains de sa fille Esclarmonde, qui a appris de lui l'art de commander

aux Esprits. Jusqu'à l'âge de vingt ans elle dérobera son visage aux regards humains et, au jour prescrit, la main d'Esclarmonde appartiendra à celui qui sortira vainqueur du tournoi qui aura lieu à Bysance. Aussitôt les portes du Saint-Iconostase sont ouvertes et la divine Esclarmonde apparaît longuement voilée dans ses habits d'impératrice, au milieu d'un nuage d'encens. Après avoir contemplé sa fille, Phorcas lui fait ses adieux et le peuple acclame la nouvelle impératrice.

Tout ce prologue a été traité par le compositeur simplement et largement tout à la fois. Après quelques appels des cuivres, le rideau se lève; la voix du grand orgue se fait entendre et, dans un récitatif bien présenté et toujours intéressant, Phorcas annonce sa résolution de déposer la tiare. Dès le début apparaissent le motif de la magie :

puis la jolie phrase

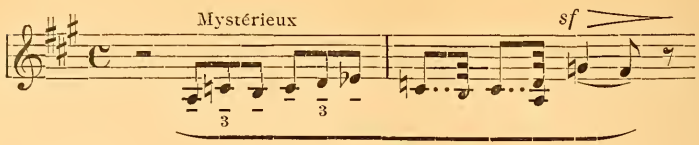
qu'on peut désigner sous le nom de Thème d'Esclarmonde, — et qui, tous les deux, se rencontreront souvent, variés et modifiés, dans le cours de la partition. C'est ce dernier *leitmotiv* que Léonce Mesnard a si heureusement signalé dans l'étude, dont nous avons donné des extraits. On peut encore noter le motif suivant :



qui se détache pour la première fois à l'orchestre, lorsque Phorcas annonce le tournoi de Bysance, et qui retentira plusieurs fois dans l'ouvrage. Le chœur est la page qui nous séduit le moins dans le prologue; nous lui reprochons d'être bruyant, sans avoir une grande élévation.

Au premier acte, le décor représente une terrasse du Palais à Bysance, au loin la mer et les îles. Esclarmonde songe à celui qu'elle ne vit qu'une fois et qu'elle aime éperdument, à Roland comte de Blois, qui jadis traversa Bysance. Sa sœur Parséis lui conseille de se servir de la magie pour attirer à elle le héros dont l'image la poursuit, lorsqu'Énéas, le fiancé de Parséis, se présente devant sa souveraine et, racontant ses exploits, leur apprend qu'il fut vaincu une seule fois par Roland, qui l'épargna; puis ils firent serment d'éternelle amitié. Il ajoute que le roi Cléomer a projeté de donner sa fille en mariage au chevalier Roland. Vif émoi d'Esclarmonde! Elle agira cette nuit même; les esprits seront évoqués. Son amant sera attiré dans une île magique, où elle le retrouvera pour s'unir à lui. L'incantation a lieu: Roland apparaît au loin, chassant dans la forêt des Ardennes avec Cléomer; puis, par un changement subit du décor, le héros arrive sur les bords de la mer et monte sur le navire qui doit le conduire à l'île, où se fait transporter Esclarmonde sur un char attelé de deux griffons, à la clarté fulgurante des éclairs.

La partie exclusivement symphonique et peu développée par laquelle débute le premier acte est bâtie avec le motif d'Esclarmonde, dessiné par les violons dans le registre élevé, auquel vient se joindre le thème de Roland, qui apparaît ici pour la première fois :

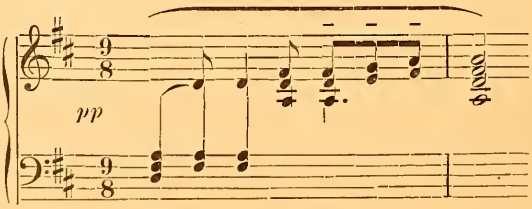


et que rappellent les violoncelles et la clarinette, lorsqu'Esclarmonde rêve à Roland : « *Comme ce nom me trouble... étrangement!* » — L'andante à $^6/_8$ qui suit : « *Comme il tient ma pensée* », est une mélodie gracieuse, pleine de charme, qui n'a rien à voir avec le *leitmotiv* et dépeint bien l'état d'âme de la malheureuse aimant sans espoir. La scène entre Esclarmonde et sa sœur Parséis laisse apparaître les divers motifs déjà cités, qui commentent le texte avec une grande habileté. L'arrivée d'Enéas est précédée d'appels de trompettes ; le récit du chevalier n'a rien d'original ; la conclusion sur les vers suivants :

> « Tandis que Cléomer, par un doux esclavage,
> Afin de retenir ce héros à sa cour,
> Va, dit-on, lui donner sa fille en mariage, »

nous a semblé peu distinguée.

Lorsqu'Esclarmonde se décide à recourir à la magie, les cors exposent (Andante cantabile $^9/_8$) un nouveau *leitmotiv*, qu'on peut appeler le thème de l'Hyménée :



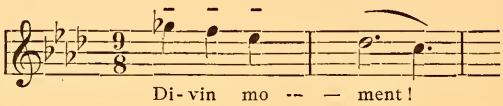
La phrase est gracieuse, formée de tierces finement disposées. Puis se déroule la chasse fantastique, dans laquelle se retrouvent les motifs de la magie et de Roland, et où se font entendre, au milieu de la symphonie orchestrale, le chœur invisible des Esprits, puis les fanfares vigoureuses des cors.

Le deuxième acte, c'est l'île enchantée où vont se rejoindre et s'unir dans les jardins féeriques, protégés par des rideaux de verdure et de fleurs et sous les regards bienveillants de la pâle Phébé, Esclarmonde et Roland. Les Esprits voltigent au bord de la mer, attendant l'arrivée de Roland et se livrant à des danses gracieuses. Des chœurs invisibles se font entendre. Bientôt Roland apparaît, regardant avec étonnement autour de lui. Les Esprits s'éloignent pour revenir presque aussitôt, et lui souhaitent la bienvenue. Puis, subissant l'influence de leur pouvoir, le chevalier se dirige vers le tertre fleuri, où il s'endort. « Sois bénie, ô magie! » s'écrie Esclarmonde, en apercevant Roland. Et les Esprits disparaissent, laissant les deux amants échanger les plus doux et les plus chauds serments d'amour, jusqu'au moment où les fleurs exhalent de doux parfums et les branches de verdure se courbent gracieusement sur eux, enveloppant d'un voile impénétrable les mystères de la nuit nuptiale.

Changement de décor. Voici Esclarmonde et Roland dans la chambre somptueuse d'un palais magique. Après la douce nuit d'amour, les tendres effusions, Roland jure de garder le silence sur l'hymen secret qui les unit tous les deux! Il partira pour délivrer le roi Cléomer assiégé dans Blois par les Sarrazins; mais, quel que soit le lieu du monde où il se trouvera, Esclarmonde ira le retrouver.

Puis apparaît une blanche théorie de jeunes Vierges qui remettent à Roland l'épée douée d'une vertu magique, qui assurera la victoire au chevalier, s'il est fidèle à son serment.

Toute la première partie du deuxième acte est fort jolie; nous y retrouvons les motifs de l'hyménée, de la magie, d'Esclarmonde, auxquels vient se joindre un nouveau *leitmotiv*, celui de la possession[1] :



motif qui s'amplifiera dans l'entr'acte symphonique, traduisant l'extase des deux époux au moment du changement de décor. Les danses des Esprits, auxquelles se mêlent les voix lointaines, sont charmantes, d'un contour svelte et gracieux; le deuxième thème, surtout, dans un mouvement plus lent, d'un sentiment voluptueux et grave tout à la fois, est bien personnel au compositeur. Lorsque Roland aperçoit pour la première fois celle qu'il va adorer et la contemple avec ravissement, le violon solo reproduit tendrement le motif d'Esclarmonde. Le duo d'amour est une fort belle et chaleureuse page que prolonge l'entr'acte symphonique, reliant le troisième au quatrième tableau.

La scène de la chambre nuptiale nous semble moins bien venue. L'élément musical est plutôt bruyant que réellement vigoureux. Il faut signaler la phrase chantée par Roland: « *Chère épouse, chère maîtresse* », qui est

[1] Page 98 de la partition pour piano.

empreinte de tendresse et l'entrée des Vierges de Saint-Georges, dont l'apparition en un tel lieu peut sembler étrange et amener le sourire sur les lèvres, mais qui est accompagnée par un mouvement de marche, rappelant le faire de Gluck. Lorsque le chevalier saisit l'épée magique, le motif de Roland éclate à l'orchestre, et l'acte se termine par le renouvellement du serment d'amour.

Au troisième acte, la légende fait place à l'histoire. Le décor représente la place de Blois assiégée par les Sarrazins. Au loin se profilent les tours écroulées, à moitié incendiées, ainsi que les machines de guerre démontées. Cléomer et son peuple adressent en vain des prières au Seigneur pour qu'il les délivre de l'infâme Sarwégur, qui exige un tribut de cent vierges. L'évêque de Blois, suivi d'un cortège de moines, de pénitents et d'enfants de chœur, portant la croix et des cierges allumés, s'avance au milieu de tous, lorsque un appel de trompettes annonce l'arrivée de l'envoyé Sarrazin réclamant l'impôt exigé par son chef. — « Qui nous délivrera de l'implacable ennemi ? » clament le peuple et le roi Cléomer. — « Moi », dit Roland, sortant de la foule à laquelle il s'était mêlé depuis quelques instants. Le chevalier apporte le secours de son bras et fait savoir à Sarwégur qu'il le défie en combat singulier. Rassurés et encouragés par la bravoure de Roland, les jeunes guerriers tirent leurs épées et l'accompagnent en dehors de l'enceinte, alors que les femmes, réunies autour de l'évêque, implorent le Tout-Puissant. Roland revient victorieux; le peuple l'acclame, et le roi Cléomer, comme récompense, lui offre sa fille Bathilde en mariage. Le refus du chevalier plonge l'assistance dans l'étonnement, et l'évêque se promet de l'amener à révéler son secret.

En effet, au sixième tableau, dans une chambre du palais du roi Cléomer, Roland n'a qu'une pensée, celle de revoir l'adorée, l'épouse inconnue qui doit venir le rejoindre, lorsque subitement se présente à lui l'évêque de Blois, qui le somme de se confesser à Dieu et de faire connaître ainsi le mystère qui l'entoure. Le malheureux chevalier cède aux instances, aux menaces de l'évêque. Au loin, se fait entendre la voix d'Esclarmonde venant au rendez-vous. Roland se précipite dans un élan de tendresse vers elle; mais Esclarmonde recule d'épouvante à la vue de l'évêque et des moines qui ont fait irruption dans la chambre, exorcisant l'enchanteresse, la menaçant et lui arrachant son voile. Reprochant à Roland sa trahison elle disparaît, entourée des esprits du feu.

Malgré tout le talent du compositeur, malgré une entente très intelligente de la situation, le début du troisième acte est quelque peu brutal et bruyant. Les *leitmotiv* n'y apparaissent plus, à l'exception du thème de Roland qui éclate avec vigueur lorsque le chevalier se présente à la foule comme un libérateur. L'*Andante cantabile* orchestral à $^9/_8$ qui termine le cinquième tableau, dans lequel les violoncelles[1] rappellent le thème de la Possession, et le cor celui de l'Hyménée, ne manque pas de charme. Notons l'*Andante* que chante Roland dans les teintes douces: « *La nuit bientôt sera venue* », avec une charmante expression sur les mots: « *Par qui mon cœur fut enchanté — O mon épouse, ô ma maîtresse* », — le duo de l'évêque et de Roland, traversé par les motifs de l'Hyménée, de la Possession et de la Magie, —

[1] Le violoncelle est un des instruments favoris de Massenet. Il s'en est servi avec un véritable succès dans nombre de pages de son œuvre. Ne citons, pour mémoire, que l'invocation d'Electre des *Érynnies*.

l'*Andante religioso*, avec son intéressant accompagnement en noires liées, — puis les notes stridentes émises en trilles et fioritures par Esclarmonde et tirées du second motif de la magie, lorsqu'elle annonce son arrivée, — et enfin le beau *Lento cantabile* « *Regarde ces yeux* », dont les premières notes rappellent, mais tristement, celles qu'Esclarmonde lançait naguère si fièrement en commandant aux Esprits. Sur les mots « *Il ne t'a pas suffi* », on retrouve un écho attendri de telle page de Gounod dans *Roméo et Juliette*.

Le décor du quatrième acte (septième tableau) nous transporte en pleine forêt des Ardennes, au milieu d'une clairière entourée de grands arbres et de rochers dissimulant l'entrée d'une sombre caverne, où s'est retiré l'empereur Phorcas. Avouez que les librettistes ont poussé la fantaisie aussi loin que possible en faisant d'un empereur d'Orient un ermite retiré au fond de la forêt des Ardennes, en amenant successivement dans cette même forêt tous les personnages principaux de cet opéra romanesque, qui s'y retrouvent comme par hasard. C'est ainsi qu'après des danses de sylvains et de nymphes, après la proclamation par un héraut byzantin du tournoi qui aura lieu à Constantinople et dans lequel le vainqueur obtiendra la main d'Esclarmonde en même temps que le trône, le chevalier Énéas et Parséis entrent en scène, demandant à tous les échos la demeure de Phorcas. Celui-ci paraît sur le seuil de la caverne, plongé dans ses méditations. A la vue de Parséis et d'Énéas, il pressent un malheur, et apprend d'eux qu'Esclarmonde a fui Constantinople pour aller retrouver le chevalier Roland, et qu'elle n'a pas reparu. Furieux, Phorcas évoque les Esprits, et leur enjoint

d'amener Esclarmonde en sa présence. Elle apparaît et s'entend condamner à renoncer à son amour pour Roland; sinon le chevalier mourra. Décidée à sauver son amant, elle accomplira le sacrifice et, lorsque Roland se présentera à elle, égaré et désespéré, elle lui donnera le pardon en lui annonçant qu'il devra renoncer à son amour. Malgré ses supplications, elle restera inflexible. Elle disparaît avec Phorcas dans la nuée qui les enveloppe. Anéanti, Roland défaille sur un rocher, lorsque des appels de trompette se font entendre à nouveau, annonçant le tournoi. « La mort digne de moi, s'écrie Roland; ô mort je t'appelais, tu m'as répondu! »

L'épilogue (huitième tableau) nous ramène, comme au prologue, devant les portes du Saint-Iconostase, dans la basilique de Bysance. L'empereur Phorcas, entouré des dignitaires, des guerriers et du peuple, proclame que les destinées sont accomplies. Les portes du Saint-Iconostase s'ouvrent: Esclarmonde, voilée, paraît tiare en tête, constellée de pierreries, entourée de sa sœur Parséis et de ses suivantes. La foule l'acclame comme impératrice. Phorcas donne l'ordre d'introduire le vainqueur du tournoi, qui se présente, casque en tête, visière baissée. Roland refuse le prix du tournoi, ignorant que la jeune impératrice est cette Esclarmonde qu'il aime. Mais, lorsque les voiles qui cachaient les traits de la bien-aimée tombent, Roland l'aperçoit et s'écrie: « O ciel, c'est toi que j'adore, c'est Esclarmonde! »

Charmant est l'Andantino pastoral, au début du dernier acte, confié au hautbois; c'est simple, naïf et trouvé. Les divers thèmes reviennent souvent dans ce quatrième acte, et sont toujours habilement présentés. Comme le dit bien M. Charles Malherbe dans son inté-

ressante étude sur Esclarmonde, « le motif d'Esclarmonde, maître de toutes les forces de l'orchestre et des voix, apporte enfin à l'opéra sa conclusion logique, puisque cette exquise inspiration d'un dessin si pur, d'un sentiment si élevé, est et doit demeurer la pierre angulaire de tout l'édifice ».

— La nouvelle œuvre de Massenet fut représentée avec un très vif succès à Bruxelles, sur la scène du théâtre de la Monnaie, au mois de novembre de cette même année 1889. Ce fut Mlle de Nuovina qui interpréta le rôle d'Esclarmonde, qu'avait créé si brillamment à Paris Mlle Sybil Sanderson. La presse belge critiqua assez vivement les emprunts faits par le maître français à Richard Wagner; mais, en somme, elle constata l'effort plus considérable du compositeur vers le style dramatique, et un souci plus grand de traduire musicalement l'état d'âme et le caractère des personnages.

* * *

IX

1890—1892.

Le Mage a l'Académie Nationale de musique. — La réclame envisagée comme *leitmotiv*. — Collaboration de MM. Richepin et Massenet. — Insuccès. — *Werther* à Vienne. — Un souvenir de Bayreuth par M. Théodore de Wyzéwa. — Adaptations musicales de l'œuvre de Gœthe. — Réussite de la partition de Massenet. — Discours à l'inauguration de la statue de Méhul à Givet.

A l'exemple de Victorien Sardou, Massenet a toujours été un habile metteur en scène, sachant préparer le terrain pour piquer la curiosité de la foule, avant l'éclo-

sion de chacune de ses œuvres. Cette recherche constante de la réclame aura été pour ainsi dire le *leitmotiv* de la carrière de Massenet; il l'emploiera à l'apparition de chaque pièce nouvelle, en France comme à l'étranger, le développant habilement, recherchant toutes les occasions pour le faire naître. Nous connaissons nombre de compositeurs et d'hommes de lettres qui ont agi tout autrement, évitant avec soin le contact avec la foule, l'interview si en honneur dans cette fin du XIXe siècle.

C'est ainsi que, dès le mois de novembre 1890, les journaux donnaient des renseignements sur la distribution probable du *Mage* à l'Opéra. Bien avant la représentation on était édifié sur l'enfantement de la pièce par M. Richepin et sur la collaboration de l'homme de lettres et du musicien. M. Hartmann, dont la personnalité joue un rôle important dans la vie de Massenet, était allé trouver M. Richepin pour lui demander si le drame présenté par lui aux Français, *Par le Glaive,* qui n'avait été reçu qu'à corrections, ne pourrait être transformé en un opéra, dont son ami Massenet écrirait la musique. M. Richepin n'ayant qu'un enthousiasme médiocre pour ce genre de retapage, mais séduit, d'autre part, par l'idée de créer un livret d'opéra, proposa à M. Hartmann un sujet pris dans les légendes orientales. Son héros fut Zoroastre, le fondateur du mazdéisme. Ainsi naquit *Le Mage.* La conception du drame repose sur l'antagonisme des deux principes, du bien et du mal.

Zarâstra (Zoroastre), après avoir vaincu et emmené en captivité Anahita, reine du Touran, tombe éperdument épris d'elle et veut l'épouser. Mais Varedha, fille d'Amrou, grand-prêtre des Devas, dieux de la Ruse et des Ombres, prêtresse elle-même de Djahi, déesse de la

Volupté, adore Zarâstra et cherche en vain à le séduire. Amrou, qui a assisté à la scène dans laquelle l'amour de sa fille est repoussé par Zarâstra, jure de triompher de lui.

Sur la place royale de Bakhdi, le roi, entouré de ses dignitaires et des guerriers de l'Iran, assiste au défilé des chefs touraniens prisonniers et des vierges captives; Zarâstra, le vainqueur, ne réclame comme récompense que la main d'Anahita. Le roi va les unir, lorsque le grand-prêtre s'avance et proclame que Zarâstra est lié par un autre serment. Varedha jure qu'il est son amant. Par obéissance à la loi, Zarâstra épousera Varedha. Tel est l'arrêt du roi.

Zarâstra s'est réfugié dans la montagne sainte. Il ne pourra ni se recueillir, ni prier longtemps; car Varedha le poursuit jusque dans sa retraite et cherche à l'émouvoir par de voluptueuses promesses, que le Mage repousse avec indignation. Furieuse et résolue à se venger, la fille d'Amrou lui annonce que celle qu'il aimait, Anahita, a oublié ses serments, et qu'elle doit épouser le roi.

En effet, celui-ci, violemment épris d'Anahita, ordonne, malgré ses supplications, au prêtre de les unir. Varedha sera vengée; mais les Touraniens, envahissant le temple, délivrent leur reine, qui commande le massacre. Amrou, Varedha, le roi sont frappés au milieu du tumulte.

Au cinquième acte et dernier tableau, Zarâstra et Anahita se retrouvent sur les ruines du temple et du palais; ils se jurent un amour éternel. Varedha, bien qu'expirante, se traîne vers la statue de Djahi et la supplie d'anéantir les deux amants. Un tourbillon de flammes s'élève aussitôt; la statue de la déesse s'effondre dans un gouffre incandescent. Anahita et Zarâstra reculent

un instant. Mais le Mage, invoquant le dieu du Feu, ordonne aux flammes de s'écarter et les deux fiancés marchent enlacés, alors que Varedha, définitivement vaincue, expire dans un cri de rage [1].

Sur cette partition, prenons, si vous le voulez bien, l'opinion d'un des élèves de Massenet, de celui qui a su se dégager le plus facilement des formules de son maître. M. Bruneau, tout en cherchant à atténuer la faiblesse de l'œuvre, n'a pu s'empêcher de constater que «*Le Mage*» n'a pas enlevé les suffrages de la majorité des artistes. Il n'a été accueilli favorablement que par le public mondain et féminin. « Un peu las sans doute de ses dernières promenades dans les jardins Wagnériens», Massenet est revenu à ses premières amours. Il ne faut pas chercher dans « *Le Mage*» une trame symphonique remarquable; on doit s'en tenir aux mélodies, aux duos d'amour, chers à l'auteur de *Marie-Magdeleine*. Ces chants légers, on les verra s'épanouir sur les pianos des jeunes filles. L'auteur n'a pas songé « à dessiner les caractères, à approfondir les passions de ses personnages, à personnifier la signification du drame ». Paraphrasant le mot de Barbet d'Aurévilly sur Auber, M. Bruneau avoue que Massenet a, non sans un certain péril, voulu de nouveau exécuter sa romance familière, sa « Romance à Madame ! »

Cette critique, ainsi dégagée des louanges forcées, apparaît dans toute sa force, dans toute sa vérité.

M. Bruneau est obligé de reconnaître que « cette production incessante, fiévreuse, à laquelle Massenet ne

[1] Les rôles étaient ainsi distribués: Anahita (Mme Lureau-Escalaïs). — Varedha (Mme Fiérens). — Zarâstra (M. Vergnet). — Amrou (M. Delmas).

peut se soustraire, n'est pas sans dangers ». Elle est, selon nous, son pire ennemi.

Terminons nos renseignements sur « *Le Mage* » par cette jolie et spirituelle conclusion de l'article que lui consacra M. Henri Bauer lors de la première représentation :

« La partition de M. Massenet est absolument dépourvue de couleur spéciale et de signification : Anahita, Varedha, Amrou, sous la rubrique d'Iran et de Touran, sont les personnages quelconques d'un opéra italien, français ou belge ; Zarâstra est empreint de quelque rêverie et d'une manière de tendresse ; est-ce bien le Mage et non point l'amant romantique cent fois dépeint ? Assurément je me défends de toute intransigeance wagnérienne dans le jugement de l'ouvrage de Massenet. Bien que penchant vers la nouveauté du drame lyrique, je ne condamnerai pas sur la forme un opéra d'inspiration et de sincérité ; je le préférerais même suranné de style, abondant de pensée, à une froide combinaison technique de structure ingénieuse et de science achevée. Avant tout, je souhaite l'émotion et la passion exprimées dans la phrase musicale, cette voix du cœur qui seule au cœur arrive, à qui la symphonie donne son ampleur, son développement, sa puissance et son intensité.

« L'auteur de *Marie-Magdeleine*, des *Érynnies*, de *Hérodiade* et surtout de *Manon* est un amoureux, un tendre, un élégiaque. Il sait gagner ses auditeurs et ses auditrices par la phrase langoureusement cadencée. Doucement il s'insinue, et captive les sensibles et les nerveux, sans vaincre les sains et les forts par les grands coups de passion et les poussées de tempérament... On pourrait lui appliquer ce mot de Voltaire sur Marivaux : « Cet homme sait tous les sentiers du cœur, il n'en con-

naît pas le grand chemin ». Pourquoi l'aimable et gracieux maître, le mandoliniste charmeur, ne se contente-t-il pas de boire dans son verre, un joli verre taillé à facettes, plein de sirop parfumé à l'essence de roses? »

Le Mage n'est pas resté au répertoire de l'Opéra; les représentations ont atteint seulement le chiffre de trente et une en l'année 1891.

— Dans un article paru peu de temps avant l'exécution de *Werther* à Vienne, M. Th. de Wyzéwa racontait qu'un hasard lui avait valu l'honneur d'être le voisin de Massenet au théâtre de Bayreuth, un soir d'août 1888, pendant la représentation de *Parsifal*, que le maître français voyait probablement pour la première fois. « Il frémissait de fièvre, son souffle haletait, ses grands yeux sombres étincelaient dans la nuit. Et, quand la pièce fut jouée, j'entendis qu'il disait à quelqu'un dans le couloir du théâtre: Ah! il me tarde de rentrer à Paris pour brûler mon *Werther!*[1] » Sans vouloir prendre au sérieux le propos tenu par Massenet dans un de ces moments d'exaltation dont il est coutumier, on peut affirmer qu'il aurait eu le plus grand tort de mettre son projet à exécution. Car, après ou avec *Marie-Magdeleine*, *Manon* et *Esclarmonde*, la partition de *Werther* semble être une des plus heureuses inspirations émanées du cerveau de notre compositeur.

[1] A rapprocher de cette historiette qui nous fut contée: Dans un salon où, pensant être agréable au maître français, quelques personnes dénigraient la musique de Wagner, Massenet, s'adressant à l'un des assistants que cette petite scène de comédie mondaine divertissait beaucoup, lui dit simplement: — « Puisque vous revenez de Bayreuth, vous comprendrez cela: la puissance de Wagner est telle qu'au sortir d'une des représentations de ses œuvres, *on* fait serment de ne plus jamais composer..... puis — ajouta-t-il avec un soupir — on oublie un peu et on recommence. »

Ce n'est pas la première fois que des adaptations musicales du roman de Gœthe avaient été tentées. En 1792, Kreutzer écrivait un opéra en un acte qui fut représenté à la salle Favart, à Paris. En 1804, le compositeur italien Vincenzo Pucita fit jouer, également à Paris, mais sans succès, *Werther et Charlotte*. Puis, ce fut, en 1814, un opéra de Carlo Coccia qui parut à Florence sous le titre de *Carlotta et Werther*. Mario Aspa écrivit en 1849 un *Werther ;* Raffaele Genti en composa un autre qui fut donné à Rome en 1864. Enfin Blenzini écrivit une cantate sur le même sujet, et le violoniste Pugnani, un quatuor!

Le *Werther* de Massenet a vu pour la première fois le feu de la rampe à Vienne, au mois de février 1892.

Nous n'étonnerons personne en affirmant que les trois auteurs du livret, MM. Édouard Blau, Paul Milliet et Georges Hartmann, ne pouvaient s'attacher au roman de Gœthe que par les côtés extérieurs, « par la fièvre de tête, par le dehors, le costume, le suicide et l'explosion finale, enfin par les défauts » [1]. Dans une création comme Werther, où la philosophie et la nature tiennent le premier rang, tout se tient, s'enchaîne. Ce qui constitue la beauté de l'œuvre, c'est la succession des idées suggérées par tel ou tel fait, par telle ou telle circonstance, c'est aussi l'impression souvent sublime qui s'en dégage. Prendre cette œuvre pour l'adapter à la scène, c'est-à-dire pour en détacher les faits purs et simples, c'est donc, sous prétexte de l'alléger et de la rendre plus nette, lui enlever sa sève, sa fraîcheur.

Était-il possible aux librettistes d'en user autre-

1 Sainte-Beuve.

ment? Non certes et, quoique on fût en droit de leur reprocher d'avoir modifié le dénouement, il faut leur tenir compte de leur aveu d'impuissance en présence du chef-d'œuvre de Gœthe, et les louer d'avoir donné à Massenet l'occasion d'écrire une de ses meilleures partitions.

Nous en parlerons plus longuement et nous donnerons l'opinion de plusieurs de nos confrères, au chapitre suivant, lorsque nous aurons à narrer la première représentation de *Werther* à Paris. Contentons-nous de constater, ici, que Massenet a fait appel à sa muse familière, à celle qui l'inspira si bien au début; elle ne s'est pas fait prier et s'est inclinée à nouveau devant lui. Aussi le triomphe fut-il éclatant dans la capitale de l'Autriche! Le ténor M. Van Dyck et Mlle Renardy furent associés[1], et les journaux viennois ne tarirent pas d'éloges.

— Avant l'exécution de *Werther* à Paris, il y a lieu de noter le discours que prononça Massenet, au nom de l'Académie des Beaux-Arts, à l'inauguration de la statue de Méhul à Givet, le 2 octobre 1892. Autant la notice rédigée par lui sur François Bazin et lue à l'Académie le 19 juillet 1879 avait été terne et pauvre, autant fut vibrante l'allocution qu'il prononça à Givet sur Méhul; il fut éloquent, et eut recours aux plus belles fleurs de rhétorique pour célébrer l'éloge de l'auteur de *Joseph*. C'est qu'entre François Bazin et Méhul il existe plus qu'une nuance! Et, si nous ne croyons pas que l'œuvre entier de Méhul mérite les éloges exagérés que lui

[1] Mme Förster (Sophie) et Neidl (Albert) furent également excellents. M. Jahn dirigeait magistralement l'orchestre.

décerna un de nos confrères dans un gros volume[1], nous approuvons Massenet d'avoir si bien glorifié sa mémoire.

L'extrait que nous croyons devoir reproduire de ce panégyrique donnera la mesure du talent du maître français en tant qu'orateur :

« Nous sommes à une époque où chaque pays, chaque coin de terre tient à honneur de glorifier dans le marbre ou le bronze les hommes célèbres qu'il a vus naître. Cela vaut mieux assurément qu'une coupable indifférence pour ceux dont la patrie a le droit de s'enorgueillir. Cependant, dans le nombre des statues qu'on a élevées ces temps derniers, peut-être quelques-unes l'ont-elles été avec précipitation, comme sous le coup d'une admiration trop hâtive. Ce n'est pas le reproche qu'on pourra adresser à celle de Méhul, le fier et mâle artiste dont on voit aujourd'hui à Givet la noble image. Cent ans ont passé sur sa gloire sans l'entamer.

« Il est né à Givet, dans l'ancienne rue des Religieuses, le 24 juin 1763, marqué au front par la Providence pour de grandes destinées artistiques.

« C'est un vieil organiste du couvent des Récollets qui joua en cette circonstance le rôle de la Fortune. Il était aveugle comme elle, et s'imagina, en manière de passe-temps, d'inculquer à l'enfant les éléments de la musique. On n'a pas conservé son nom, et nous devons le regretter : n'eût-il pas été juste qu'il prît aujourd'hui sa part du triomphe, celui qui, le premier, fit vibrer cette petite âme musicale?

[1] *Méhul, sa vie, son génie, son caractère*, par Arthur Pougin. 2e éd. 1 vol. in-8°. Paris, Librairie Fischbacher, 1892.

« Dans la suite, Méhul trouva des maîtres plus remarquables, plus dignes de lui, comme cet Hanser, le savant organiste de Laval-Dieu, qui venait d'Allemagne et lui apprit du contrepoint tout ce qu'on peut en savoir, ou comme cet Edelmann, lui-même compositeur de mérite, qui eut le temps de faire épanouir le génie de son élève avant de porter sur les échafauds de la Révolution une tête mieux faite pour les combinaisons harmoniques que pour celles si dangereuses de la politique. Oui, ce furent là les deux maîtres qui formèrent son talent. Mais nous n'en devions pas moins un souvenir au vieil aveugle, qui, le premier, posa les mains de l'enfant merveilleux sur un clavier d'orgue, dont il devait devenir le titulaire dès l'âge de dix ans.

« Laval-Dieu, où professait cet Hanser dont j'ai parlé, fut le vrai berceau artistique de Méhul. C'était alors une puissante abbaye située tout près de Givet, de l'autre côté de la Meuse, où vivaient et priaient des chanoines de Prémontré, mettant tous leurs soins à posséder une des plus belles maîtrises de France, afin d'y chanter dignement les louanges du Seigneur.

« C'est dans cette solitude propice aux méditations, dans un parc enchanteur aux riches végétations que Méhul passa les plus belles années de sa vie. Il aimait à le dire et à le répéter. C'est là qu'il reçut les fortes leçons d'Hanser ; là aussi qu'il prit pour les fleurs cette passion qui ne le quitta plus. Toute sa vie, il se plut à en cultiver comme il avait fait à Laval-Dieu, et ce lui fut souvent d'un grand secours.

« Il est dans la vie des artistes bien des heures de lassitude, de doute, de découragement. Avec sa nature fine et impressionnable, Méhul les connut plus que tout

autre. Il eut à lutter parfois contre la mauvaise fortune, contre les intrigues et les jalousies, même contre les douleurs privées. Dans ces jours d'amertume, Méhul se retournait du côté de ses fleurs, et il y retrouvait des horizons roses, des douceurs parfumées. Il s'oubliait, en de longues extases, devant un parterre où toutes les couleurs se mariaient à ses yeux, comme tous les sons dans son esprit de musicien. Les tulipes surtout le dominaient, et il y avait telles d'entre elles aux nuances vives et changeantes qui lui faisaient tourner la tête tout aussi bien qu'une de ces mélodies rares, écloses en sa fertile imagination.

« On a dit qu'il y avait toujours un serpent caché sous les fleurs. Cela était vrai pour celles de Laval-Dieu, et le serpent prit ici la forme d'une robe de moine. Les parents de Méhul, bonnes gens fort simples, se demandèrent un moment pourquoi leur fils ne la revêtirait pas, cette robe, puisqu'il était si bien accueilli des religieux. Ils ne pensaient pas pouvoir élever plus haut leur ambition. Eh! mon Dieu, Méhul eût peut-être fait un excellent moine, mais quel artiste nous aurions perdu!

« Les chanoines pourtant n'eussent pas demandé mieux, tant ils avaient pris en affection leur jeune élève. Heureusement celui-ci n'avait reçu qu'une instruction très rudimentaire, et à toutes les avances il put répondre : « Je ne sais pas le latin », comme l'ingénue de Molière répondait : « Je ne sais pas le grec » aux savantins qui voulaient l'embrasser.

« Et le voilà parti pour Paris, la ville où l'on trouve la gloire, mais au prix de quelles luttes et de quelles misères! Méhul souffrit des unes et des autres, touchant de l'orgue dans les églises et courant le cachet pour

vivre médiocrement. Mais il eut tout de suite des bonheurs inespérés.

« Gluck, le grand Gluck, s'intéressa à lui et lui prodigua ses précieux conseils. Il y a plus d'une affinité entre le génie de ces deux illustres musiciens, et Méhul devait accomplir, dans la forme de l'opéra-comique, la même révolution que celle accomplie par Gluck dans l'opéra. Aux ariettes de Grétry, il fit succéder des accents plus mâles, et même, délaissant la petite flûte aimable qui régnait alors en souveraine à la salle Favart, il ne craignit pas d'y emboucher la trompette épique dès son premier ouvrage, cette *Euphrosine* qui fut une révélation et provoqua dans tout Paris un véritable enthousiasme.

« Un maître artiste était né à la France.

« D'autres vous ont dit, dans leurs études sur Méhul, bien mieux que je ne saurais le faire, toute la glorieuse série des ouvrages qui suivirent Euphrosine, et ont fait ressortir les mérites de *Stratonice*, d'*Ariodant*, d'*Adrien*, de l'*Irato* du *Jeune Henry* et surtout de cet incomparable *Joseph,* qui passe, immuable, à travers les âges dans son éternelle beauté.

« J'aime à me reporter à ces temps héroïques de la musique où l'opéra moderne, secouant les formes pédagogiques qui l'enserraient, sortait si superbement de ses langes, servi par cette grande pléiade d'artistes qu'on appelait Cherubini, Lesueur, Spontini, Grétry, Berton; et je dis moderne avec intention, car ce sont eux qui ont ouvert les voies que nous suivons encore. Sans doute, la palette orchestrale a pu s'enrichir avec l'armée des instruments qui s'augmentait; on apporte peut-être à la musique de nos jours plus de raffinements, plus de recherches, plus de coloris et de pittoresque, mais on ne saurait

y mettre plus de noblesse, plus de foi, plus d'ampleur que ces rudes pionniers d'un art qu'ils ont créé.

« Méhul était à leur tête et conduisait le mouvement. Il eut tous les honneurs, tous les succès. Il fut le premier musicien nommé à l'Institut de France, il fut aussi le premier dans la Légion d'honneur. C'était donc une sorte de préséance qu'on lui reconnaissait et devant laquelle, d'ailleurs, ses rivaux, qui étaient tous ses amis, s'inclinaient sans la moindre arrière-pensée. Et comment ne l'eût-on pas aimé, cet homme qui, en dehors de son rare talent, était si excellent, si bon, si aimable pour tous? Il mettait du charme et de l'esprit, nous dit un de ses biographes, jusque dans le simple bonjour qu'il vous donnait.

« Et voyez, comme le génie rayonne éternellement à travers les siècles! Voilà cent trente années que Méhul naquit à Givet, et son souvenir y grandit toujours. Aujourd'hui c'est l'apothéose.

« Il ne saurait nous déplaire qu'à l'extrémité de notre pays et sur la limite même, ce soit tout d'abord la statue d'un musicien illustre qu'on découvre en entrant chez nous. C'est comme une étiquette d'art donnée à la patrie, c'est plus encore quand ce musicien s'appelle Méhul et qu'il a écrit le *Chant du Départ*, — ce frère jumeau de notre *Marseillaise*, — qui retentit si souvent à l'heure du danger parmi les armées de la première République.

« Tournez-la donc du côté de la frontière, la statue du musicien patriote dont les chants enflammés entraînèrent les fils de la France à la défense du sol sacré. Mettez-y des lyres et des roses, des lyres pour symboliser son génie, des roses parce qu'il les aima tendrement, mais n'oubliez pas d'y joindre le clairon qui sonne la victoire. »

La péroraison belliqueuse de Massenet n'est pas en rapport avec l'attitude gracieuse que le sculpteur a donnée à son modèle. Méhul, — disait un témoin de l'inauguration de la statue, — semble promener un regard attendri sur la vallée au milieu de laquelle il est érigé, et sur la colline mélancolique qui se dresse à l'ouest, c'est-à-dire du côté opposé à la frontière allemande.

* * *

X

1893.

E. Reyer, poète. — J. Massenet, vélocipédiste. — *Werther* à Paris. — Opinion de la Presse. — Méthode de travail révélée par Massenet. — Mise au point de *Kassia*. — *Marie-Magdeleine* à la « Société des grands Concerts » de l'Eden.

Ernest Reyer est poète à ses heures. Les loisirs que lui laisse la musique sont consacrés par lui à la littérature, à la critique d'art ou à la poésie. Témoin ces vers qu'il rédigea dans un moment de découragement ou d'humour :

« Le *Mage* est loin, *Werther* est proche,
Et déjà *Thaïs* est sous roche.
Admirable fécondité !...
Moi, voilà dix ans que je pioche
Sur le *Capucin enchanté !* [1] »

Cette manière de dépeindre la fécondité d'un confrère, si elle n'est pas bien méchante, n'est-elle pas amusante ?

[1] E. Reyer a eu le soin de nous prévenir que ce titre, donné un jour par lui à un interviewer, n'était là que pour la rime.

Massenet, lui, n'a jamais, que nous sachions, manié la plume pour faire de la critique d'art, et nous ne saurions trop l'en féliciter. Mais il emploie ses loisirs à répondre aux interviews, à écrire quelques notes autobiographiques et... à enfourcher, non pas Pégase, mais le vélocipède! Les journaux bien informés sur ce genre de sport apprirent en effet au bon peuple de Paris, quelques semaines avant l'apparition de *Werther* sur la scène de l'Opéra-Comique, que Massenet s'était fait recevoir membre de l'Union vélocipédique de France. — «Est-ce afin de s'assurer, — écrivait M. A. Jullien, — autant de partisans et de claqueurs qu'il y a d'amateurs de vélocipèdes en notre heureux pays? Dans ce cas, je l'approuve; car j'admire l'adresse et l'habileté en toute circonstance, et ne puis que prendre en pitié le grand Gœthe, auquel une semblable idée ne serait jamais venue. Et le brillant banquet donné en l'honneur du nouveau sociétaire, et les toasts, et le tour de la table exécuté par le «jeune maître» monté sur son cheval de fer: autant d'inventions merveilleuses, vous dis-je, et qui confondent l'imagination des plus forts virtuoses de la réclame... Alors, qu'est-ce qu'il pourra bien imaginer pour *Thaïs?*[1]»

Werther a été représenté à l'Opéra-Comique le 16 janvier 1893, onze mois après «la première» à Vienne. La presse fit à l'œuvre nouvelle un grand succès; un critique, parmi les plus fins et les mieux documentés, qui avait égratigné fortement le maître français au sujet d'*Esclarmonde*, reconnut dans *Werther* les qualités de Massenet de toute première manière, «le vrai, l'exquis, l'unique, celui des *Érynnies* et du *Poème d'avril*».

[1] *Musiciens d'aujourd'hui* (2e série) par Adolphe Jullien; page 350.

Si M. de Récy laissait entendre[1] que le scénario de MM. Édouard Blau, Paul Milliet et Georges Hartmann n'était, dramatiquement, qu'une aventure de collégien et qu'il manquait de proportion et d'intérêt, il ne se faisait pas faute d'avouer que les librettistes avaient su conserver les jolis tableaux de genre, les frais paysages tout baignés de lumière et les scènes familières parfumées d'intime tendresse. Quant au musicien, il s'est souvenu : « l'oiseau de ses jeunes années s'est mis à nous redire sa jolie chanson, celle qui n'a qu'une note, mais si délicieuse qu'à l'écouter on oublierait la fuite des heures ».

Ce ne sont pas les pages à effet, mais bien les pages d'intimité que le critique de la *Revue bleue* louait sans réserve. Écoutez plutôt en quel joli langage il analysait le charme qui se dégage de l'art de Massenet :

« L'irrésistible séduction de cette musique, c'est l'indéfinissable : peut-être la souplesse fuyante de la ligne mélodique, le flottement des rythmes indécis, mollement cadencés, le charme caressant et berceur des harmonies, un art à ce point consommé qu'on dirait qu'il s'ignore, un apparent laisser-aller qui nous repose des complications et de l'effort; par-dessus tout, cet inestimable don de la fraîcheur, par la magie duquel la tournure la plus banale, le lieu commun le plus insignifiant se revêt de nouveauté, de grâce et de jeunesse. Si je rappelle que, de tous les compositeurs français, M. Massenet me paraît le seul à posséder ce don, — c'est aussi l'avis de M. Camille Saint-Saëns, — si j'ajoute qu'il vient de le retrouver, après qu'on l'avait cru longtemps perdu, le moment serait bien mal choisi pour lui chercher chicane sur quelques détails. »

[1] *Revue bleue*. N° du 28 janvier 1893.

Et nous ne résistons pas au désir de citer l'éloge que faisait notre regretté et éminent confrère des plus belles pages de *Werther*.

« Le premier acte, de beaucoup celui que je préfère, est filé d'une main très adroite, sans trous, sans longueurs. De la gaîté, de piquants contrastes, de l'esprit même. Chaque personnage est introduit et posé tour à tour avec un rare bonheur, Werther, Charlotte, son fiancé. Me dira-t-on seulement pourquoi Werther et lui, survenant l'un après l'autre, chantent dans le même ton, presque sur le même dessin mélodique? La pauvre Charlotte est déjà suffisamment en danger de les confondre; ce procédé musical va redoubler son embarras.

« Mais le retour des deux amants au clair de lune est un enchantement. Tendrement appuyés l'un sur l'autre, Charlotte et Werther montent lentement le sentier, s'arrêtant à chaque pas pour échanger leurs naïves confidences. Pendant que les violons en sourdine murmurent à leur oreille de fugitifs échos de valse, dernier souvenir du bal, une longue phrase de violoncelle, doublée à contre-temps par les flûtes et la harpe, les accompagne à travers le jardin, hésitante, suspendant à tout moment sa marche, et, comme à regret, les ramène au seuil du logis. De toute la scène se dégage une émotion intime et pénétrante. M. Massenet nous avait jadis chanté cette note, il va nous la chanter encore pendant deux actes; il peut nous la faire entendre aussi souvent qu'il voudra, personne ne songera à s'en plaindre.

« Pour tenir parole, je devrais me taire sur le second acte, assez faible en somme. J'y note toutefois un joli chœur rustique, une phrase d'une belle allure du baryton, — je ne pourrai jamais prendre sur moi de l'appeler

Albert, — d'aimables couplets de la jeune sœur. Mais Werther commence à s'agiter dans le vide, et la fin du tableau en souffre un peu.

« Au troisième acte, la page maîtresse, le beau monologue de Charlotte relisant les lettres d'amour. La scène qui suit, entre les deux sœurs, a beaucoup de grâce au début; quelques roulades en déparent le milieu; elle finit sur un sanglot poignant. Mais, encore une fois, l'arrivée de Werther vient tout gâter; en dépit des stances d'Ossian, des apostrophes au printemps et à la nature, et malgré le jeu vraiment tragique de Mlle Delna, la péroraison du duo d'amour n'est que froidure et remplissage.

« Le long entr'acte symphonique qui prépare le dernier tableau est d'une facture superbe. Tandis que le public s'amuse à regarder tomber la neige sur le joli décor gothique de la ville de Wetzlar, dont les fenêtres s'allument pour la nuit de Noël, le thème désespéré de Werther parcourt l'orchestre et se termine sur une descente chromatique d'un grand effet. Puis, le rideau se relève sur la chambre de Werther après le coup de pistolet fatal. Charlotte, arrivée trop tard, recueille dans un baiser son dernier soupir. J'attendais impatiemment le duo final, qui m'avait vivement intéressé à la lecture; il n'en reste rien : on a coupé huit pages, à mon avis les plus belles. J'engage les admirateurs de Massenet à les relire. Je les préfère peut-être aux adieux de Werther, pourtant l'une des meilleures inspirations du maître. »

Ce que M. René de Récy ne laissa pas entrevoir, c'est que dans *Werther* comme dans *Esclarmonde* Massenet a continué à être hanté par les procédés de Richard Wagner. Si de très jolies pages lui sont absolument personnelles, d'autres sont visiblement le reflet des idées

wagnériennes, non seulement au point de vue de l'emploi du *leitmotiv*, qu'il ne sait pas développer du reste, ni faire fructifier, il est vrai, comme le maître de Bayreuth, mais encore par suite de la couleur, du dessin de certaines phrases, soit symphoniques, soit vocales. Il ne peut être ici question de plagiat : ce sont plutôt des similitudes, des parallélismes que des imitations. Le maître français a subi consciemment ou inconsciemment, comme tant d'autres, l'influence d'un compositeur qui s'imposa par ses formes et ses idées nouvelles et très caractéristiques. Il faut reconnaître que cet ascendant se fait moins entrevoir dans *Werther* que dans *Esclarmonde;* mais il existe, et il suffirait, pour le prouver, de signaler, parmi les exemples les plus frappants, tout le commencement du prélude du premier acte, se rapportant au désespoir de Werther, — les harmonies finales du fragment symphonique par lequel débute le troisième acte, — l'accompagnement de la phrase de Sophie : « mais souffres-tu » (page 151 de la partition pour piano), — et, dans l'entr'acte symphonique du dernier tableau, les traits en croches liées pianissimo 116 = 𝅗𝅥 (page 200).

A titre de curiosité il serait également facile de signaler l'étroite ressemblance existant entre le passage orchestral accompagnant Werther — modéré 60 = 𝅗𝅥 (page 174) et la phrase initiale de *Struensée* de Meyerbeer.

M. Adolphe Jullien partage l'avis de M. René de Récy : si le musicien manque de souffle dans les scènes où la passion doit atteindre à son paroxisme, il s'est montré remarquable dans tous les épisodes de demi-teinte, où il n'avait qu'à traduire de la mélancolie ou de la tendresse, voire une douleur sourde et concentrée. Voici la conclusion de son article :

«Au résumé, M. Massenet, — contre son désir et son intention peut-être, — aura prouvé une fois de plus, par tant de mélodies d'un tour si personnel et de scènes ingénieusement traitées, qu'il est bien l'homme des ouvrages de demi-caractère, où la fougue, la puissance et l'ampleur sont moins essentielles que la tendresse et l'amour mélancolique; où le musicien n'a pas à trouver d'héroïques accents, de grands cris de passion débordante, où la couleur discrète et gracieuse de simples mélodies suffit à traduire des sentiments modérés ou contenus, et qu'il est beaucoup plus apte en somme à la peinture des épanchements intimes qu'à celle des exploits chevaleresques ou des élans religieux. En deux mots comme en cent, autant je préfère *Manon* au *Cid*, autant je mets *Werther* au-dessus du *Mage*. Et l'auteur, sûrement, ne s'en étonnera pas[1]. »

M. H. Regnier (Félix Grenier) décerne aussi des éloges à Massenet:

« Il existe peu de talents dont le caractère soit plus universellement connu et mieux défini que celui de M. Massenet. Une dextérité de main adéquate à la fluidité de son inspiration donne à ce maître une rare aptitude à traiter les sujets les plus divers, sans crainte de verser dans la banalité. S'il est vrai qu'une conception puissante ne se fait point toujours remarquer en ses œuvres, on ne peut contester du moins que la clarté de la pensée et la limpidité d'un style distingué n'exercent sur nous leur séduction naturelle et ne nous y fasse trouver agréable mainte bagatelle troussée avec art.

«... M. Massenet doit avoir conscience du rang que

[1] *Musiciens d'Aujourd'hui* (2e série), page 350.

Werther occupe en son œuvre. Nous estimons que ce maître n'a rien écrit de meilleur depuis dix-huit ou vingt ans. Le spectacle de *Werther* n'est pas gai, il est vrai; mais l'intérêt s'y soutient, et nous croyons qu'il sera honoré de la faveur du public [1].»

L'interprétation fut excellente. La cantatrice [2], à la voix pleine, chaude et sympathique, au jeu dramatique qui se révéla de belle manière dans les *Troyens* de Berlioz, donna au rôle de Charlotte le caractère de vie intime, l'émotion concentrée qui étaient obligatoires. A côté d'elle, Mlle Laisné (Sophie), M. Ibos (Werther) et M. Bouvet (Albert) furent dignes des plus grands éloges.

Werther a eu quarante-trois représentations à l'Opéra-Comique en l'année 1893 et a fait, depuis cette époque, son tour d'Europe.

Nous avons déjà indiqué très succinctement, à propos de la création du *Cid*, la méthode de travail du compositeur. A propos de *Werther*, nous avons découvert dans une Revue américaine, « *Music* », l'exposé fait par Massenet lui-même de cette méthode :

« Je procède d'une façon originale : pour commencer je ne me sers jamais du clavier. Je mets quelquefois deux années à réfléchir à un opéra et, pendant ce laps de temps, je n'écris pas une seule note; j'emmagasine tout dans ma tête, composant sans cesse en *parlant*, en *dînant*, au théâtre, en voiture, en chemin de fer... Mais je fais la plus grande partie de mon travail mental, en me promenant de long en large dans ma chambre à coucher, qui est mon lieu d'étude favori. — Puis, lorsque j'ai bien mon

[1] *Le Journal*. No du 17 janvier 1893.

[2] Mlle Delna.

œuvre en tête, je pars pour la campagne, et c'est là que je *l'écris*. Ma plume court sur le papier de douze à quinze heures par jour d'une seule traite et sans corrections d'aucune sorte. Les personnes qui voient mes manuscrits sont toujours tentées de croire qu'elles ont devant les yeux une troisième ou une quatrième copie; elles marquent de l'étonnement, mais ne réfléchissent pas au travail énorme qui s'est fait dans ma tête avant de le coucher sur le papier. Ma mémoire me fait rarement défaut; cependant j'éprouve parfois un sentiment de crainte à l'idée que je me suis peut-être écarté de ma voie; ce n'est, il est vrai, que l'inquiétude d'un instant... et je repars de plus belle. Je mets une telle ardeur à ma besogne, que je ne bougerais pas de ma table si ma femme ne me forçait littéralement à la quitter et à faire une promenade de deux heures, indispensable à ma santé. Ma pensée vagabonde rarement; mais, si je pense à quoi que ce soit, c'est à une chose se rapportant à mon ouvrage, et j'inscris cette pensée en marge de la page que j'ai sous la main. C'est ainsi que sur la première feuille du manuscrit de *Werther* on peut voir écrit dans un coin : « L'Opéra-Comique a brûlé aujourd'hui, — on y jouait *Mignon* ». — Il faut se rappeler que *Werther* était destiné à l'Opéra-Comique. »

Entre temps, Ernest Guiraud, qui avait été chargé par la famille de Léo Delibes de terminer l'orchestration de *Kassia*, mourut lui-même subitement le 6 mai 1892, sans avoir pu achever l'œuvre de son confrère. Sur les instances de l'éditeur, M. Heugel, Massenet assuma la tâche de mettre au point la partition pour la représen-

tation future de *Kassia* à l'Opéra-Comique. L'auteur de *Werther* considéra cette mission comme un acte de piété amicale. Il se mit aussitôt à l'œuvre et y travailla pendant cinq mois entiers. Le travail le plus long et le plus minutieux fut le remplacement du dialogue parlé, qui existait primitivement dans la partition, par des récitatifs reliant entre eux les divers morceaux. En somme, Massenet était de ceux qui, connaissant admirablement la manière d'écrire de Léo Delibes, était le mieux placé pour donner un air de famille à tous ces raccords. Puis, au cours du beau voyage qu'il fit en Hongrie avec son ami, il avait éprouvé lui-même quelques-unes des sensations que Delibes voulut transporter dans son opéra, dont le sujet se passait au pays de Galicie. Pour le ballet surtout, il n'eut qu'à évoquer les souvenirs d'antan, à utiliser les motifs galiciens, serbes, dont les harmonies bizarres les avait séduits tous les deux.

L'insuccès de *Kassia*, dont la première représentation eut lieu à l'Opéra-Comique le 24 mars 1873, et qui ne se maintint que huit fois sur l'affiche, prouve une fois de plus combien la réussite est rare pour ces œuvres posthumes, laissées inachevées par le compositeur et terminées par un autre. Que l'épreuve est dangereuse et que de défaites on a eu à constater !

On aurait encore à signaler, en cette année 1893, l'exécution de *Marie-Magdeleine*, avec le concours de Mmes G. Krauss (Méryem), Nardy (Marthe), MM. Engel (Jésus) et Lorrain (Judas), à la « Société des grands concerts » organisée à l'Éden-Théâtre par M. Derembourg, et dont la direction artistique avait été confiée à

M. Édouard Colonne. L'œuvre de Massenet ne réussit pas à sauver une entreprise qui était louable, mais devait être sans lendemain.

* * *

XI

1894.

Une lettre de Massenet. — *Thaïs* à l'Académie nationale de musique. — Le roman d'Anatole France. — L'amour sacré et l'amour profane. — La prose mélique de M. Louis Gallet. — La partition. — *Le Portrait de Manon* à l'Opéra-Comique.

« *Le Journal* » ayant demandé, en Janvier 1894, aux principaux compositeurs leur opinion sur le mouvement musical, Massenet adressa à la direction les lignes significatives qui suivent :

« Monsieur le Directeur,

« Je descends de chemin de fer, et je trouve votre aimable lettre, à laquelle j'aurais bien voulu pouvoir répondre dans le sens que vous souhaitez.

« Si vous me demandiez une mélodie, je ferais de mon mieux pour vous satisfaire ; mais écrire un article, j'en suis bien incapable.

« Et puis, comme c'est grave, pour un musicien encore militant, de juger l'époque musicale où il combat !

« J'aurais vraiment mauvaise grâce à ne pas trouver admirables tous mes confrères et ne pas les couvrir de fleurs.

« C'est ce que je fais, en vous envoyant l'expression de mes bien sympathiques sentiments.

« MASSENET. »

N'était-ce pas se tirer en habile stratégiste d'une situation difficile, et le maître français ne donnait-il pas ainsi pleine adhésion à la thèse que nous avons si souvent soutenue, concluant à l'incompatibilité absolue entre les facultés de l'artiste-créateur et celles de l'écrivain critique d'art?

— Qui n'a lu le troublant conte dans lequel M. Anatole France, sans poursuivre une reconstitution exacte de l'antiquité, a narré, dans un style plein de séductions, la lutte entre la foi, représentée par le moine Paphnuce, devenu Athanaël, sous la plume du librettiste M. Louis Gallet, et la volupté, figurée par la courtisane Thaïs! Et ce sera le pauvre solitaire de la Thébaïde qui sera vaincu par la chair, alors que la belle hétaïre est ramenée à Dieu et meurt dans un cloître, domptée par les austérités. Ces appels au Dieu de l'amour et à l'amour de Dieu devaient tenter encore le compositeur, dont l'idée dominatrice a toujours été la mise en présence de la courtisane, et du prêtre. Thaïs est sœur de Marie-Magdeleine, d'Hérodiade de Manon même. Ce n'est plus la courtisane grecque, touchée de la grâce à la suite des révélations du saint qui s'est épris d'elle, mais la Phryné moderne lasse d'une vie de plaisir, quittant Éros qu'elle a trop connu, pour Jésus, dont la sainte et intimidante figure finit par la hanter.

Thaïs domine l'œuvre. C'est pour elle, représentée à l'opéra par Mlle Sibyl Sanderson, que Massenet a fait entendre à nouveau et quelquefois avec charme sa note familière, faite de grâce énamourée. Le personnage d'Athanaël est moins bien venu : il déclame, il s'agite

dans le vide ; ses accents ne sont ni ceux de la foi ni ceux de la passion. C'est un rhéteur qui ne vous donne pas la conviction, et ce qu'il chante pourrait aussi bien s'appliquer à n'importe quel héros d'opéra.

Au début cependant on avait été séduit par le tableau des Cénobites au bord du Nil, évoquant le lointain souvenir de la cène du divin Léonard de Vinci à Milan. La partie orchestrale, surtout dans le quatuor des cordes, avait un très fin sentiment d'archaïsme et, au point de vue des combinaisons harmoniques, rappelait très curieusement telle page des derniers quatuors de Beethoven : c'était l'impression parfaite du calme, de la béatitude régnant dans ce milieu voué à l'amour de Dieu.

Il existe, certes, d'autres jolies pages dans *Thaïs* : tels le chant d'Athanaël « *Toi qui mis la pitié dans nos âmes* », le petit poème symphonique sur les amours d'Aphrodite et du jeune Dieu Syrien Adonis, la scène du miroir, gâtée cependant par la répétition fatigante de l'adverbe « *Éternellement* », l'invocation à Vénus, la méditation (*Andante religioso*) qui précède le départ de Thaïs pour la Thébaïde et qui est reproduite à la fin de l'œuvre, la douce mélodie de la courtisane, alors qu'elle tient la précieuse statuette d'Éros « *L'amour est une vertu rare* », le ballet de la Tentation. Mais, il faut bien le dire, on ne trouve pas dans cette partition les pages inspirées qu'on s'était plu à reconnaître dans celle de *Werther*. Peut-être, y aurait-il lieu d'avancer, à titre de circonstances atténuantes, que toute la fine ironie de M. Anatole France a disparu dans le livret qu'écrivit en prose mélique M. Louis Gallet, et dont il fixe ainsi la forme : « Il emprunte certaines rigueurs à l'art poétique ; il s'interdit les hiatus, il recherche la sonorité et l'harmonie

des mots; il observe le nombre et le rythme; il s'efforce de contenir l'idée dans les limites métriques; *il s'affranchit seulement de l'obligation absolue de la rime.* » Le librettiste ne pouvait prendre au roman que les grandes lignes, sans entrer dans les subtilités des détails.

L'interprétation de *Thaïs* fut très belle à l'Académie nationale de musique [1]. Mlle Sibyl Sanderson faisait ses débuts sur la scène de l'opéra, et sa voix, qui aurait pu sembler grêle pour un si vaste vaisseau, porta admirablement bien. Le prestige de sa beauté uni à celui de son talent lui attira les suffrages des plus difficiles à contenter. Les autres rôles furent parfaitement tenus par M. Delmas (Athanaël), Alvarez (Nicias), Mlles Marcy, Héglon, Beauvais, MM. Delpouget et Euzet.

« Il est peu probable, — disait dans « Le Journal » notre excellent confrère M. Félix Grenier — que l'attrait de curiosité offert par le ballet du troisième acte de *Thaïs* suffise à maintenir cet ouvrage au répertoire. »

Son pronostic fut vrai.

— *Le Portrait de Manon*, opéra-comique en un acte de M. Georges Boyer, représenté à l'Opéra-Comique en mai 1894 [2], a suivi de près *Thaïs*. On a dit que la plupart des talents n'avaient qu'un seul et même procédé qu'ils ne faisaient que transposer. Cette assertion n'aura jamais trouvé d'application plus juste que dans l'étude du *Portrait de Manon*, qui n'est qu'un diminutif de *Manon*. Massenet aura abordé bien des sujets variés; partout, on

[1] La première représentation eut lieu le 16 mars 1894.

[2] Les rôles étaient ainsi remplis : Des Grieux (Fugère) — Grivot (Tiberge) — Aurore (Mlle Laisné) et Mlle Elven.

sent le procédé uniforme, le moule identique. Dans cette nouvelle œuvre, il fit appel aux plus heureux souvenirs de *Manon*, modifiant les thèmes avec l'habileté d'un prestidigitateur, ayant recours à d'ingénieux détails, à des tournures piquantes, mais sans qu'aucune des idées exprimées fasse saillie. C'est une bluette gracieuse, plutôt écrite pour le salon que pour le théâtre. Qui sait si le compositeur, si fécond, n'a pas visé ce genre de succès.

* * *

XII

1895—1896.

La Navarraise à l'Opéra-Comique. — Centenaire de l'Institut. — Massenet promu au grade de commandeur de la Légion d'honneur. — *Thaïs* à Bruxelles. — La direction du Conservatoire; refus de Massenet.

Après avoir donné des œuvres où la note personnelle se dégageait, Massenet a révélé sa facilité à adopter les formules de Gounod. Puis, enthousiasmé par le maître de Bayreuth, il créa *Esclarmonde*, sujet légendaire, écrit non sans grand talent avec les formules wagnériennes. Mascagni arrive avec son triomphe étourdissant et exagéré de *Cavalleria Rusticana;* aussitôt notre compositeur, adoptant le procédé du jeune auteur italien, brosse à la hâte *La Navarraise*. Et ce n'est pas tout! Récemment, en Allemagne, un disciple de R. Wagner, Humperdinck, remporte un succès avec une féerie, *Hœnsel et Gretel*. Immédiatement Massenet se met à

l'œuvre avec le librettiste, M. Henri Cain, pour un opéra féerique *Cendrillon!*

La Navarraise, épisode lyrique en deux actes, poème de MM. Jules Claretie et H. Cain, après avoir été représentée pour la première fois à Londres, sur la scène de Covent-Garden, le 20 juin 1894, fit le pont sur la Manche, alla s'installer au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, en fin de 1894, puis fut interprétée à l'Opéra-Comique le jeudi 3 octobre 1895.

C'est un drame des plus violents que le scenario de *La Navarraise*, tiré par M. Henri Cain d'une nouvelle de M. Jules Claretie, ayant pour titre *La Cigarette*. Tout va droit à l'action, à une action brutale, noire; les scènes tragiques se succèdent avec une rapidité télégraphique, sans que les sentiments puissent être exposés, sans que le spectateur ait le temps de reprendre haleine. Il n'existe même pas d'interruption entre le premier et le deuxième acte. Certes l'habileté est grande dans la facture de ce libretto, qui pourrait faire concurrence aux drames les plus terrifiants des théâtres de la Porte Saint-Martin ou de l'Ambigu.

La « Nouvelle » de M. J. Claretie a été sensiblement modifiée par M. Henri Cain. Araguil, qui était au premier plan, passe au second, et Anita devient la véritable héroïne du drame. Les auteurs voulurent donner à Mlle Calvé l'occasion de déployer une fois de plus ses qualités de tragédienne. Drame militaire, drame carliste qui succéda, à quelques mois de distance, à *Guernica*, autre épisode de la guerre carliste.

L'action se passe en Espagne, en l'année 1874. Au premier acte, Anita la Navarraise est debout sur une barricade dominant la place d'un village près de Bilbao.

Plusieurs maisons sont éventrées : à gauche, une posada servant de quartier général, à l'horizon les Pyrénées couvertes de neige. Au loin, on entend les coups de canon et les feux de peloton. Bientôt apparaissent des soldats à la débandade ; d'autres, blessés, sont transportés sur des civières. La Navarraise attend avec anxiété celui qu'elle aime follement, Araguil, sergent au régiment de Biscaye, lorsqu'arrive, entouré de son état-major, le général des troupes libérales, Garrido. A ses officiers il se plaint que l'assaut ait coûté cher, et que la ville soit restée au pouvoir de Zuccaraga, ce maudit carliste qu'il voudrait tenir à sa merci et abattre à ses pieds. Lui mort, Bilbao tomberait entre ses mains et ce serait la paix. Alors que Garrido et quelques officiers entrent dans la posada, Anita s'avance, émue, vers un des officiers restés sur la place et lui demande fièvreusement des nouvelles du sergent Araguil. Le capitaine Ramon ne pouvant rien lui dire, elle s'éloigne d'un pas tremblant et supplie la Vierge de lui rendre son fiancé.

Des soldats viennent encore de la vallée. Anxieuse, Anita cherche parmi eux Araguil... Rien... Il arrive enfin, le dernier ; folle de joie, elle se jette éperdument dans ses bras et l'embrasse follement.

La scène d'amour est brusquement interrompue par l'arrivée du père d'Araguil, Remigio, heureux de retrouver son fils que le général Garrido vient de nommer à la lieutenance pour sa valeureuse conduite, — mais fort mécontent de voir la Navarraise « une fille de rien » rôder autour de lui. Malgré les supplications d'Anita et d'Araguil, ce fermier amoureux de l'argent, ne donnera son consentement au mariage que si Anita apporte une

dote de deux mille douros, égale à celle qu'il donne à son fils.

Deux mille douros! Précisément, Garrido, qui vient d'apprendre la mort d'un de ses plus braves officiers, s'écrie, se croyant seul: « Une fortune à celui qui me délivrera du bandit Zuccaraga! » — Moi, s'écrie tout à coup la Navarraise! Et, avant que le général ait pu lui répondre, elle se sauve pour mettre son projet à exécution.

Cependant Araguil, apprenant qu'Anita s'est dirigée du côté de l'ennemi, inquiet de voir sa maîtresse l'abandonner pour aller retrouver, lui a-t-on dit, Zuccaraga, se précipite à sa poursuite.

Ici se place un épisode qui fait tache dans ce drame. La nuit est venue: les soldats qui, il y a un instant seulement, revenaient du combat, harassés, blessés pour la plupart, honteux de leur échec, se précipitent sur la scène, riant, gesticulant, se disputant des bouteilles de vin, répondant en chœur à une chanson du sergent Bustamente. Il n'existe pas de transition entre les pages violentes, poignantes, qui précèdent et cette scène presque burlesque. Elle fait un effet déplorable et interrompt maladroitement la marche du drame; c'est une faute de goût. Le contraste, cherché par le librettiste et le compositeur, est trop brusque.

Le rideau ne se baisse pas entre le premier et le second acte. Les soldats, enveloppés dans leurs manteaux, couchent sur le terrain, et s'endorment à la belle étoile: évocation du tableau du peintre Detaille.

Des coups de feu éclatent; le jour commence à poindre, le soleil dore déjà les monts Pyrénéens; les soldats courent aux armes. Le général Garrido se

prépare à partir, lorsque Anita, les mains rouges de sang, les cheveux en désordre, se présente à lui : « Mes deux mille douros! Zuccaraga n'est plus ! » Plein d'horreur, le général lui donne la somme en promettant le secret. Mais Araguil revient, blessé mortellement aux avant-postes, maudissant Anita, qui devient folle et tombe en riant sur le cadavre de son fiancé.

Tel est ce drame à la vapeur, qui ne manque pas d'intérêt, mais dont le principal défaut est de ne pas donner au musicien le temps d'exposer l'état psychologique des principaux personnages et de l'entraîner, avant tout, à rendre la brutalité de l'action.

Massenet s'est tiré de cette situation terrible avec son adresse ordinaire. Toutefois, malgré cette adresse, il n'a pas réussi à satisfaire les véritables artistes, les musiciens. Nous ne retrouvons pas trace, au cours de cet épisode lyrique, des gracieuses inspirations répandues dans les premières œuvres ; la violence règne en maîtresse, et la violence n'est pas le fait du compositeur français.

Tout le prélude orchestral, sorte de symphonie descriptive qui se développe, s'accentue jusqu'à l'*allegro-agitato*, et se continue après le lever du rideau, n'est que bruyant, peu musical et sans intérêt. La prière d'Anita à la Sainte-Vierge est assez heureuse, au point de vue de la vérité d'expression ; et, disons-le, cette qualité se retrouve dans la plupart des monologues et dialogues de la partition. Le duo d'amour qui débute par cette phrase d'Araguil: *Je ne pensais qu'à toi*, et se termine par les mots : *Je t'aime, je t'aime!* chantés à la tierce, est d'une assez vibrante et chaude inspiration. Nous aimons moins la chanson un peu incolore d'Anita : *Et c'est à Loyola, le*

iour de la Roméria, bien que le rythme à $^6/_8$ et la couleur rappellent certains motifs espagnols. Les supplications d'Anita sont soulignées, à la conclusion, par de terribles coups de timbale. Massenet a véritablement usé et abusé de cet instrument de percussion! Très dramatique, la scène où la Navarraise propose au général Garrido de tuer Zuccaraga ; mais elle est, comme tant d'autres, plus scénique que musicale. Une jolie page à signaler est celle dans laquelle Araguil laisse déborder son amour pour Anita ; cela repose des effets de violence.

Le compositeur n'a pas été plus heureux que le librettiste dans la scène courte et burlesque où le sergent Bustamente dit une chanson à laquelle répondent les soldats. Malgré l'originalité cherchée, la musique ne porte pas.

On pouvait espérer que Massenet écrirait avec bonheur le *Nocturne* à 12/8, lent et mystérieux, qui relie le premier au second acte ; le souvenir de certaines pages orchestrales de Marie-Magdeleine, des Érynnies..., dont la note était charmante et émue. Ici, rien de semblable ; l'orchestration est certes ingénieuse ; mais la monotonie règne en maîtresse, sans qu'il se dégage de cette vague symphonie une impression juste et agréable.

Très court est le second acte : l'action se précipite, et la musique n'est que sa très humble servante. Des coups de feu, des coups de cymbale, le glas des cloches, les cris suprêmes de la colère, les ricanements de la folie, et la toile tombe au milieu du déchaînement des forces de l'orchestre.

Lors de la première représentation, la triomphatrice fut Mlle Calvé, aussi remarquable tragédienne que séduisante chanteuse. A côté d'elle, M. Jérôme, avec sa jolie

voix de ténor, M. Bouvet donnant une belle allure au général Garrido, MM. Mondaud, Carbonne et Belhomme furent très applaudis.

— Le 25 octobre 1895 l'Institut célébrait son centenaire. Dans le beau palais édifié par les ordres de Mazarin pour l'établissement du Collège des Quatre-Nations, à la Sorbonne, au château de Chantilly eurent lieu de belles réceptions, de mémorables séances (sans compter banquet et gala), dans lesquelles les membres des différentes sections de l'Institut reçurent cordialement leurs membres associés étrangers et leurs correspondants. A cette occasion, des distinctions furent accordées par l'État: Massenet fut promu au grade de Commandeur de la Légion d'honneur (janvier 1896).

— Après Paris, Bruxelles devait juger de la valeur de *Thaïs*. Le 7 mars 1896, le Théâtre de la Monnaie donnait cette œuvre. Le succès relatif qu'elle obtint fut dû plutôt à son excellente interprétation qu'à sa valeur intrinsèque. On trouva que, si le livret écrit par M. L. Gallet, d'après le conte plein de séduction de M. Anatole France, ne pouvait qu'être imparfait en raison même de la suppression forcée des détails pittoresques, des dissertations philosophiques et quelque peu ironiques qui font le charme du livre, la partition du compositeur reflétait trop les souvenirs de pages antérieures, moins l'accent et le souffle. « On retrouve, — écrivait M. J. Brunet dans le *Guide musical* du 15 mars 1896, — toutes les figures mélodiques qui lui sont chères, avec des contours moins accusés, une notation moins caractéristique. Combien il use, cette fois encore, de ces motifs en 9/8 et en 12/8,

pour lesquels il peut certes s'attribuer un droit de propriété, mais dont l'usage abusif, tant par lui que par ses disciples, a complètement épuisé le charme séducteur, pour ne laisser que l'impression de formules ressassées et vieillies. Plus encore que dans ses dernières partitions, là où il voudrait atteindre la puissance, il n'a recours qu'au bruit, et c'est souvent par des accords en triolets soutenus par les instruments de percussion et uniformément répétés dix-huit et même vingt-quatre fois, que se marque le point culminant des scènes dramatiques : la partition nouvelle offre de frappants exemples de ce procédé, qui décèle une désespérante impuissance.»

* * *

Deux compositeurs semblaient désignés par la voix publique pour occuper la place de directeur du Conservatoire national de musique, devenue vacante par la mort de M. Ambroise Thomas (12 février 1896). Ces compositeurs étaient MM. J. Massenet et Théodore Dubois. Et cependant, un laps de temps assez long s'écoula avant que le gouvernement pourvût à la vacance d'une situation si en vue. Le ministère Bourgeois avait si bien tergiversé qu'il disparut avant d'avoir pris une décision, et ce fut le ministère Méline qui, dès son arrivée au pouvoir, reprenant l'affaire *ab ovo*, et agissant comme on eût dû le faire au début, fit appeler J. Massenet pour lui offrir la place. Ce dernier préféra conserver sa liberté, et M. Th. Dubois, pressenti à son tour, accepta la situation dans les conditions nouvelles élaborées en haut lieu, c'est-à-dire pour une période renouvelable de cinq années et avec

l'assistance d'un conseil supérieur d'enseignement. La date du décret est du 6 mai 1896.

J. Massenet aura donc tous les loisirs pour poursuivre sa carrière théâtrale et faire exécuter, aussi bien en France qu'à l'étranger, les œuvres qu'il a en portefeuille ou seulement en projet. Avec la facilité de production qu'on lui connaît, il est à prévoir que le nombre en sera grand. L'une d'elles, *Cendrillon*, est déjà terminée, et elle sera très probablement la première à voir le feu de la rampe. Nous y retrouverons les procédés chers à l'auteur, les abus de la septième majeure, les retards de la tierce, les mouvements à 12/8, à 9/8..., les effets violents qui veulent être la force et qui ne sont que le bruit, mais aussi ces langoureuses et captivantes périodes qui sauront toujours trouver le chemin du cœur féminin.

* * *

XIII

CONCLUSION

A psychologuer le créateur de *Marie-Magdeleine*, des *Suites d'orchestre*, de *Manon*, du *Roi de Lahore*, d'*Esclarmonde*, de *Werther*, de *Thaïs* et de tant d'autres pages à feux changeants, bien que provenant d'un seul et unique foyer, la critique est mal aisée; elle aura quelque peine à dévoiler le revers d'une médaille si gracieuse de face. Et cependant, pourquoi ne la tenterions-nous pas,

cette étude psychologique? Elle fera mieux connaître celui qui, parmi les compositeurs de la nouvelle École française, a pris au théâtre la place prépondérante, et juger l'homme à côté de l'œuvre. Nous nous efforcerons de concilier les sentiments de convenance avec l'indépendance du critique.

D'apparence frêle, Massenet possède une énergique vitalité qui a fait de lui un fécond producteur. Au train de vie qu'il a mené, soit travail, soit plaisir, d'autres, plus puissamment constitués, auraient peut-être sombré; lui a victorieusement résisté.

En l'étudiant d'un peu près, on obtient deux tons: le premier, très à découvert, c'est la caresse, l'affabilité des manières; — le second, profondément caché celui-là, c'est le sentiment d'envie. Il y a chez lui du félin; après la caresse, gare le coup de griffes! Adroit à la flatterie, et, sous des apparences de grande franchise, il sait dissimuler habilement sa pensée. Dévoré d'ambition, arrivé de son vivant au comble de la gloire, il est anxieux, et rêve d'atteindre un sommet dont il n'aperçoit pas lui-même la hauteur. Ceci nous remet en mémoire un mot bien piquant de Reyer sur Massenet. On parlait d'*Esclarmonde* devant l'auteur de *Sigurd,* et l'on répétait l'exclamation qui avait échappé à Massenet: « Wagner, prodigieux génie! Je m'estimerais heureux d'arriver à sa cheville. » — Alors Reyer, très sérieux et avec conviction: « Mais il y arrive, il y arrive! »

La jalousie que lui inspire tout succès autre que le sien propre est innée chez lui, elle est inconsciente et ne peut être maîtrisée; il la dissimule, mais elle apparaît quand même. « Je ne crois pas être envieux, — disait Méhul, — et, pourtant, les succès des autres me font mal; je

l'avoue pour l'expier en le disant.»... C'est un peu cela pour Massenet, avec cette différence, toutefois, qu'il ne fait pas l'aveu de cette faiblesse. Tel est le point noir de cette vie d'artiste si bien remplie. Avec tout ce qu'il faut pour être heureux, — son imagination très vive, sa méfiance instinctive, sa nervosité un peu maladive l'amènent à se créer des sujets continuels d'alarme et des désespoirs navrants.

Ajoutons toutefois un correctif: si Massenet n'était pas à même de vaincre la jalousie que lui inspiraient les succès d'autrui, il a su racheter cette faiblesse par les louanges *publiques* qu'il a distribuées à ses émules.

Nous avons indiqué les manières caressantes et doucereuses qui séduisent au premier abord. Elles nous rappellent ce que disait un contemporain de Philippe de Commynes, de la parole du roi Louis XI: « *elle étoit tant douce et vertueuse qu'elle endormoit comme la Sirène tous ceux qui lui présentoient oreilles.* » Ce don inné que possède l'auteur de *Marie-Magdeleine*, de séduire par l'accent et les caresses de la parole, tient peut-être aussi au mysticisme que lui inculqua, à l'aurore de sa vie, une mère très dévote, en lui enseignant la lecture de l'*Imitation de Jésus-Christ.*

Cette note mystique, il la fit résonner dans les premières comme dans les dernières œuvres sorties de sa plume. *Marie-Magdeleine, Ève, La Vierge, Hérodiade,* les œuvres sacrées, — *Le roi de Lahore, Manon, Le Cid, Esclarmonde, Le Mage, Werther, Thaïs,* les œuvres profanes, en portent toutes la trace profonde.

Marie-Magdeleine est la souche première dont l'œuvre entier est sorti. A côté de faiblesses évidentes, se laissent découvrir les passages d'une suavité charmante, dans

lesquels apparaissent la touche et la virtuosité de l'enchanteur. Avec ses rares facultés d'assimilation, il introduira dans ses compositions postérieures des éléments étrangers puisés surtout à la source wagnérienne ; mais on y percevra toujours la figure de la grande repentie, les effluves gracieux du début, dans lesquels se dévoilait déjà tout l'artiste. Sa muse a bien aussi quelque parenté avec celle de Gounod ; il n'a certes pas fait mieux que son illustre devancier, lorsque ce dernier était dans la plus belle période de production ; mais il a fait un peu *autrement*, et c'est précisément cet *autrement* qui lui valut, à l'apparition de *Marie-Magdeleine,* le succès qui devait lui faire gravir les premiers échelons de la renommée, et l'engager à poursuivre. S'il s'est écarté plus tard de la première voie qui était chez lui un don de nature, s'il a ajouté des cordes plus puissantes à sa lyre, c'est que, luttant en habile stratégiste entre l'art d'inspiration et l'art d'invention calculée, il désirait donner des gages à l'avenir, ménager en un mot, suivant l'expression vulgaire, la chèvre et le chou.

On a tracé de lui un portrait qui aurait besoin de retouches et de certaines rectifications pour offrir quelque vérité :

« Quand on songe à l'énorme talent de cet homme, doué comme rarement il est accordé de l'être, actif, laborieux, savant, d'une organisation sensitive unique, d'une habileté inouïe, ayant autant d'imagination que de tempérament, dans toute la force de l'âge, la pleine maîtrise de son métier qu'il possède ainsi qu'un docteur, et qui ne donne pas tout ce qu'il paraît impardonnable de ne pas donner... on lui en veut un peu, — à l'amiable sans doute, — mais on lui en veut tout de même de n'être que le

Massenet opportuniste, un peu Bellac, Wagnérien par saccades, qui n'a jamais eu de ligne bien nettement suivie; le parfait professeur du Conservatoire qui apprend et inocule sa méthode et ses trucs à ses élèves, si bien qu'ils en ont ensuite pour dix ans à s'en dépétrer; l'homme identique à l'artiste, nerveux, irrésolu, fuyant toujours sous les saules, d'une amabilité dans les transes, d'une politesse et d'une bonne grâce craintives qui semblent s'effarer du moindre nuage; n'ayant jamais l'air fâché de quoi que ce soit; n'oubliant peut-être rien, mais pardonnant tout; le Massenet bon bourgeois qui a, comme un commerçant, son bureau chez M. Hartmann, dans la remarquable intelligence duquel il a trouvé un précieux associé; le Massenet des tournées en province et à l'étranger, qui *conduit* de ville en ville; le Massenet des Précieuses Musicales, sceptique et onctueux, ouvert et fermé, jouant à miracle d'une lyre érotique et dévote, avec la surprenante et complexe virtuosité d'un maître de chapelle des Madeleines-Repenties.

« Au lieu de ce Massenet-là, on pense à celui qu'il aurait pu... qu'il pourrait être encore. Voudra-t-il? »

— Tout le début est dessiné avec exactitude; mais la suite et surtout la conclusion nous semblent un peu erronées.

Massenet a été tout ce qu'il a pu. Sa lyre ne comportait pas une très grande envergure. Elle se complaît dans la note tendre et énamourée que répercutent le *Poème de Souvenir*, telles pages enchanteresses des *Suites d'orchestre*, des *Érynnies*, de ses opéras eux-mêmes, et de *Marie-Magdeleine* en première ligne. Pourquoi lui en vouloir? — Un jour, obéissant à des suggestions venues de divers côtés, il a voulu faire chanter sa Muse d'une

voix plus puissante : l'Académie nationale de musique lui a ouvert ses portes. Ses derniers essais ont-ils été plus heureux que les premiers? Dans *Esclarmonde* et dans *Werther* il a osé davantage. Nouvel Apollon, il s'est approché plus près du Soleil de Bayreuth ; cette audace, sans avoir eu pour lui une issue fatale, lui a valu cependant des reproches un peu sanglants et peut-être immérités.

« Massenet, c'est un fleuriste, disait une jeune femme, belle et spirituelle. Il a de jolies roses chez lui ; il sait bien faire les bouquets. »

Les tiges de ces roses sont dépourvues d'épines. Le bouquet est un composé de jolies fleurs cueillies par lui au printemps de la vie; leur arome discret s'est perpétué jusqu'à une époque plus avancée de sa carrière, et convient à la Petite-Chapelle, où se donnent rendez-vous les adorateurs et adoratrices d'un maître que le temps a effleuré légèrement de son aile.

ANTOINE RUBINSTEIN

ANTOINE RUBINSTEIN

« Les sons de tous les temps, de tous
les peuples, mage, emplissent ton âme ».

Dans son intéressant ouvrage sur la musique russe, César Cui, après avoir parlé de Dütch et de Sérow, passe immédiatement à la nouvelle École, représentée par lui tout d'abord, puis par Rimsky-Korsakow, Borodine, Moussorgsky..., et il rejette, à la fin de son étude sur les musiciens slaves, Rubinstein et Tchaïkowsky, qu'il ne cite que très succinctement [1].

Chronologiquement, en ce qui concerne Rubinstein, c'est une erreur. Sérow date de 1820, et Rubinstein de 1829. L'auteur du *Démon* devait donc prendre place immédiatement après l'auteur de « *La Force maligne* ». Au point de vue artistique, Rubinstein a le droit de figurer, après Glinka, parmi les compositeurs qui ont honoré le

[1] *La Musique en Russie*, par César Cui. 1 vol. in-8° 1881. — Paris, Librairie Fischbacher.

plus leur pays. Une page à part et longuement développée s'imposait à celui qui voulait rédiger avec impartialité le résumé de l'histoire musicale en Russie. César Cui a prévu l'objection, puisqu'il s'excuse de n'avoir pas fait l'analyse de la plus notable partie de l'œuvre de Rubinstein, qui, selon lui, ne tient ni de près ni de loin à l'art russe. Imaginez un critique qui, en France, après avoir parlé des musiciens de la fin du XVIIIe siècle et du commencement du XIXe, passerait de Boieldieu ou d'Hérold à Gounod, sans mentionner pour ainsi dire H. Berlioz ou, tout au moins, en ne lui donnant qu'une place très secondaire dans le cénacle, — et cela sous le prétexte que la musique de l'auteur de la « *Damnation de Faust* » a plus d'affinité avec la Muse allemande qu'avec la Muse française. Il est permis d'avoir des préférences, et nous sommes du nombre de ceux qui les mettent au grand jour; mais la justice exige que des artistes qui ont occupé, dans leur pays, une situation prépondérante ne soient pas relégués au dernier plan.

Nous sommes d'autant plus à même d'exprimer notre avis sur ce point, que nous avons critiqué souvent l'œuvre de Rubinstein, et que nos tendances nous rapprocheraient plutôt de la nouvelle École russe. Mais cette préférence ne nous empêche pas de constater la valeur de ce maître.

Un de nos confrères a prétendu que Rubinstein était un artiste incomplet, comme virtuose et comme compositeur. Cette appréciation, qui peut être juste au point de vue du compositeur, ne nous paraît pas exacte quant au virtuose. Si Rubinstein est un créateur de second ordre, il est, en revanche, un pianiste de premier ordre.

Occupons-nous d'abord du compositeur. La réputation qu'a obtenue Rubinstein en France s'est établie par sa musique de chambre, bien plutôt que par ses symphonies, qui ont été fort peu exécutées, et ses opéras, qui ne l'ont pas été du tout. C'est un point absolument essentiel à noter; ses biographes l'ont presque tous laissé dans l'ombre. Si nous jetons, en effet, un coup d'œil sur le catalogue relativement volumineux de ses œuvres, nous voyons à son actif dans la musique de chambre : 1 octuor pour piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, clarinette et cor, — 1 quintette pour piano, flûte, clarinette, cor et basson, — 1 quintette pour deux violons, deux altos et violoncelle, — 1 quintette pour piano, deux violons, alto et violoncelle, — 10 quatuors pour cordes, — 1 quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, — 5 trios pour piano, violon et violoncelle, — 3 sonates pour piano et violon, — 2 sonates pour piano et violoncelle, — 1 sonate pour piano et alto, — et enfin divers morceaux, romance, caprice pour piano et violon, ou pour piano et violoncelle [1].

Que trouvons-nous dans ces compositions? Un grand respect du classique mélangé à un sentiment mélodramatique très marqué, une belle sonorité, une réelle habileté dans l'écriture, un profond savoir et une tendance visible pour l'École allemande, surtout pour Mendelssohn [2]. Et, voyez l'ingratitude! Le buste de l'auteur du « *Songe*

[1] Le catalogue des œuvres dressé par nous ne va que jusqu'à l'année 1889.

[2] « Les juifs me considèrent comme un chrétien, — disait Rubinstein, — les chrétiens comme un juif; les classiques comme un Wagnérien; les Wagnériens comme un classique; les Russes comme un Allemand; les Allemands comme un Russe; les pianistes comme un compositeur; les compositeurs comme un pianiste. »

d'une nuit d'été» ne figurait pas dans la salle de musique de Péterhof, au milieu du cénacle des maîtres que Rubinstein vénérait le plus dans son art. Le choix en est, du reste, assez bizarre : Bach, Beethoven, Schubert, Chopin et Glinka!

Prenons la première page venue parmi toutes celles écrites par lui dans le domaine de la musique de chambre : la deuxième *Sonate* pour piano et violon (op. 19). Les qualités et les défauts de notre auteur s'y laissent entrevoir en pleine clarté. La mélodie coule de source facile, abondante; la chaleur est souvent communicative. Il s'y rencontre même des idées de tout premier ordre : tel le *Trio* qui s'enchaîne avec le *Scherzo*. Voilà une conception absolument belle. L'émotion est sincère, captivante; le développement est admirable et, lorsque le si délicat *Scherzo* reprend, la transition est pleine de charme. Mais, à côté de cette page hors ligne, des longueurs, des lieux communs, des hors-d'œuvre absolument inutiles : tel ce déluge de notes confiées au violon dans le final, — véritable trait à la Paganini qui dure pendant plus d'une page. Cette partie est si inutile, si mauvaise (disons-le franchement) que plusieurs artistes la suppriment à l'exécution, ce qui allège l'œuvre d'autant et lui enlève une scorie.

Passons à une autre composition, à la *Sonate* pour piano et alto (op. 49), postérieure à la 2e *Sonate* pour piano et violon. Les mêmes tendances s'y révèlent. On admire dans l'*Andante* un Cantabile d'un charme mélodique et d'une puissance incontestables. Le *Trio*, avec ses traits liés en doubles croches, n'est-il pas un souvenir non équivoque de l'École mendelssohnienne? Mais, dans le *final*, on doit subir l'énervement que produisent deux passages en

croches d'une longueur désespérante, véritables remplissages !

César Cui, dans « *La musique en Russie* », avance que le talent de Rubinstein a plus d'une affinité avec ceux de Brahms et de Raff ! En ce qui est du dernier, l'assertion peut être vraie. Joachim Raff a souvent, comme Rubinstein, procédé à un travail hâtif, pas assez mûri. Aussi trouve-t-on dans son œuvre des pages fort inégales, quelquefois même dénuées d'intérêt, des développements beaucoup trop longs. On devine très facilement qu'il a été un fervent défenseur des idées wagnériennes, ce en quoi il diffère absolument de Rubinstein, qui « ne trouve en Wagner, de quelque côté qu'il le tourne, ni grandeur, ni élévation, ni profondeur ». Est-il bien certain de l'avoir tourné du bon côté ?

Mais nous ne partageons pas l'avis de César Cui, lorsqu'il cherche à assimiler Brahms et Rubinstein. Ce sont les deux antipodes ! Johannès Brahms est un compositeur de premier ordre, qui, à l'inverse de Rubinstein, ne livre au public que des œuvres absolument réfléchies, *concises*. C'est un maître, dans l'acception la plus haute du mot. Il est un descendant direct de Beethoven : sa musique de chambre, ses symphonies, son *Requiem* portent les empreintes de son grand devancier. Après Robert Schumann, il a su donner éclosion à une foule de *Lieder*, qui sont aussi remarquables par la distinction de la forme que par la profondeur du sentiment. Il nous semble donc impossible de placer sur la même ligne deux compositeurs d'un talent si dissemblable.

De toutes les symphonies de Rubinstein (elles sont au nombre de six), la plus connue est l'*Océan*. Voilà un fort beau titre, et l'on songe immédiatement au parti que

l'auteur pouvait bien tirer d'une page symphonique où, pittoresquement, devaient être dépeints, dans toute leur intensité, les divers phénomènes de la mer. Un autre compositeur russe, Tschaïkowsky, a tenté, lui aussi, dans « *La Tempête* », de nous donner un tableau descriptif de ce merveilleux panorama des ondes et de ses vastes horizons. Ni l'un ni l'autre n'ont réussi. Lorsque l'on écoute l'*Océan* de Rubinstein, on est surpris de n'y trouver aucun écho des grandes voix de la mer. Il a fait long, sans faire grand. Les motifs qu'il développe en habile contrapontiste n'ont rien de caractéristique. Voulant se livrer à la musique essentiellement descriptive, il avait à traduire aussi littéralement et musicalement que possible, avec une vive intensité dans l'expression, et les couleurs les plus riches de sa palette, le merveilleux scénario qu'il s'était imposé. Il n'en a rien fait. Son travail est quelconque, sans grande individualité, sans coups d'ailes. C'est une symphonie qui aurait pu se passer de titre.

Les *Lieder* de Rubinstein sont nombreux et d'inégale valeur. Les mieux venus, tels que les *Mélodies persanes* (op. 34), *Mignon*, recueil de treize mélodies (op. 91), ne peuvent malheureusement être comparés aux meilleures pages que Robert Schumann et Johannès Brahms ont écrites dans ce genre.

Ses compositions pour le clavier, très intéressantes, très variées, admirablement écrites, quelquefois un peu hâtivement, offrent un champ très vaste aux artistes.

Robert Schumann, rendant compte du premier ouvrage pour piano de Rubinstein, *Ondine,* publié à Berlin en 1843, disait qu'il était impossible de prévoir, d'après ce premier travail, si le jeune virtuose possédait déjà le don de créer. Il espérait cependant que la prédominance

de l'élément mélodique, bien que ne présentant rien de nouveau, permettait d'espérer que l'auteur, commençant déjà à comprendre la substance même de la musique, se développerait de plus en plus dans ce sens.

De tous ses opéras, qui portent les titres de *Dimitri-Donskoï*, *Fomcka douratchok*, *Les Chasseurs de Sibérie*, *La Bataille de Koulikoff*, *Féramors*, *Néron*, *Kalaschnikow*, *Le Démon*, *Les Macchabées*, etc..., celui qui paraît avoir le mieux réussi est *Le Démon*, qui n'est cependant pas la meilleure de ses partitions. Le succès fut dû en majeure partie au poème de *Lermontoff*, qui est, après Pouchkine, un des poètes les plus populaires de Russie. Les pages les mieux venues sont celles qui sont purement symphoniques, telles que les *Danses orientales*, très riches en couleur, — et quelques beaux chœurs. Dans cet opéra, comme dans toutes les autres œuvres écrites pour la scène, les parties dramatiques laissent à désirer. Bien que travaillé avec plus de soin que *Le Démon*, l'opéra biblique, *Les Macchabées*, n'eut pas en Russie le même bienveillant accueil. Les opéras de Rubinstein n'ont pas vu le feu de la rampe en France[1] : c'est pour nous la preuve la plus frappante de leur infériorité. S'ils avaient eu une valeur transcendante, nul doute que les théâtres de Paris n'eussent tenu à les faire connaître. Il n'y aurait qu'à citer les opéras allemands ou italiens, réellement remarquables, qui eurent tôt ou tard leurs grandes entrées sur les scènes parisiennes, pour faire ressortir davantage le bien-fondé de ce que nous avançons.

Rubinstein, du reste, ne se rendait pas compte des

[1] Depuis que ces pages ont été écrites, *Néron* a été représenté au théâtre de Rouen en février 1894.

véritables raisons de ses insuccès dramatiques. La lettre suivante, adressée par lui à M. Philippe Maquet, son éditeur parisien, en est une preuve très caractéristique :

« Mon cher ami,

« Je lis dans les journaux que l'Opéra-Comique possède, en ce moment, une des plus belles voix de contralto qu'on ait jamais entendues, celle de Mlle Delna. Pourriez-vous demander à cette jeune artiste de vouloir bien prendre connaissance du rôle de Leah dans les *Macchabées?*

« Il l'intéresserait peut-être, et elle pourrait alors décider son directeur à mettre en scène l'ouvrage, pour qu'elle puisse créer le rôle à Paris. J'en garantis le succès, avec une bonne exécution. Je tiendrais tant à l'audition d'un ouvrage de moi à Paris, surtout des *Macchabées!* N'est-il vraiment pas possible de voir cet ouvrage arriver devant le public parisien? Je ne puis vraiment m'expliquer le *boycotage* qu'on me fait subir comme compositeur, quand toutes mes aspirations tendent vers cette ville, surtout, je vous le repète, pour les *Macchabées*... Enfin, prenons patience, peut-être qu'après ma mort tout cela changera.

Tout à vous.

« Antoine Rubinstein. »

Les oratorios, *La Tour de Babel, Le Paradis perdu,* ont eu peu de succès. L'opéra sacré, *Christus,* une de ses dernières œuvres, a été représenté le 25 mai 1895 à Brême. La critique d'outre-Rhin n'a pas été très favorable; on a constaté une certaine distinction, mais l'absence de force dramatique, de couleur, de personnalité.

* * *

Le virtuose chez Rubinstein était incomparable. Nous ne croyons pas qu'il fût possible d'interpréter avec plus de grandeur, avec une compréhension plus parfaite les œuvres des Olympiens, notamment celles de Beethoven ou de Schumann. La puissance du jeu était portée à son apogée. Les passages de vigueur étaient rendus avec une intensité, une fougue et une autorité qui subjuguaient absolument l'auditeur. Les épisodes, dans lesquels dominent le charme, la délicatesse, la grâce, atteignaient sous ses doigts un degré d'idéal parfait. Du clavier il tirait des effet de sonorité, de souplesse, d'imprévu que nul autre avant lui, si ce n'est Liszt, n'avait trouvés. Peut-être aurait-on pu signaler quelques incorrections, certaines notes accrochées; mais elles disparaissaient dans l'ensemble, absolument merveilleux. C'était en compositeur et non en virtuose qu'il jouait : Beethoven devait comprendre ainsi le piano [1].

Lorsqu'il se fit entendre à Paris, à diverses époques, et surtout lorsqu'il y donna ses Concerts historiques, il

[1] Un critique russe écrivait ces lignes dans le *Journal de Saint-Pétersbourg* du 13 juillet 1889: « Son toucher phénoménal aidant et disposant en outre d'une force, d'une délicatesse et d'une souplesse sans pareilles, son jeu apparut au monde étonné comme le dernier mot de ce qu'on peut appeler le maniement orchestral du piano..... Rien de plus fascinateur, de plus fougueux, de plus poétique et de plus personnel à la fois que sa façon de concevoir et d'interpréter les œuvres des grands maîtres qui, sous ses doigts, apparaissent souvent sous un jour nouveau. Sa technique renferme aussi des procédés inconnus jusqu'à lui, par exemple le maniement des pédales, au moyen desquelles il réalise les effets les plus merveilleux. »

souleva, comme dans tous les pays qu'il visita, un véritable enthousiasme. La salle Érard était trop étroite pour contenir le nombre de ses admirateurs. Séances inoubliables dans lesquelles le merveilleux artiste nous donna les sensations les plus intenses qu'il soit possible de rêver!

Il jouait également de l'orchestre en maître. Une anecdote, dont nous pouvons garantir l'authenticité, puisque nous étions spectateur, montrera la grande supériorité qu'il possédait comme chef d'orchestre. Le 25 novembre 1877, il devait diriger, aux Concerts Pasdeloup, sa symphonie *L'Océan*. Nous assistions à la répétition générale, qui avait lieu au Cirque d'hiver le samedi, c'est-à-dire la veille du concert. Lorsque Rubinstein se présenta, Pasdeloup crut devoir lui faire remarquer les dispositions particulières des différentes familles des instruments, insistant sur ceci, sur cela. Rubinstein, écoutant à peine les observations du brave Pasdeloup, prit le bâton de ses mains, et, à la première attaque, les artistes et les amateurs qui assistaient à la répétition devinèrent qu'ils avaient affaire à un maître. L'orchestre fut pour ainsi dire transformé.

Le prodigieux talent de Rubinstein, comme virtuose, n'a pas peu contribué à la diffusion de ses œuvres pianistiques qu'il a exécutées lui-même dans la plupart des auditions données par lui, soit en Russie, soit à l'étranger.

Parmi les compositeurs français qui ont été les admirateurs du maître russe de la première heure, il faut nommer, avant tous, Camille Saint-Saëns. Ce fut à un des concerts de la salle Herz que l'auteur de *Samson et Dalila* entendit pour la première fois Antoine Rubinstein: il fut littéralement hypnotisé par son génial talent. « Dès les premières notes, j'étais terrassé, — dit-il, — attelé au char

du vainqueur »[1]. Rubinstein n'avait alors que vingt-huit ans. Depuis cette époque, Saint-Saëns ne perdit pas une occasion de prôner son idole et d'aider à la vulgarisation de ses œuvres en France. Une vive sympathie réunit les deux compositeurs et ils furent bientôt inséparables.

« Nous fréquentant assidûment, nous jouions souvent à quatre mains, soumettant à de rudes épreuves les pianos qui nous servaient de champ de bataille, sans pitié pour les oreilles de nos auditeurs. C'était le bon temps! Nous faisions de la musique avec passion, *pour en faire*, tout simplement, et nous n'en avions jamais fait assez. J'étais si heureux d'avoir rencontré un artiste vraiment artiste, exempt des petitesses qui parfois font un si triste cortège aux plus grands talents! Il revenait chaque hiver, et toujours grandissait son succès et se consolidait notre amitié, si bien qu'une année, il me demanda de prendre la direction de l'orchestre dans les concerts qu'il se proposait de donner. J'avais peu dirigé encore, et j'hésitais à accepter cette tâche; je l'acceptai cependant et fis dans ces concerts (il y en eut huit) mon éducation de chef d'orchestre; Rubinstein m'apportait à la répétition des partitions manuscrites, griffonnées, pleines de ratures, de coupures, de « *paysages* » de toute sorte; jamais je ne pus obtenir qu'il me fît voir la musique à l'avance; c'était trop amusant, disait-il, de voir comme je me tirais aisément de toutes ces difficultés. De plus, lorsqu'il jouait, il ne se préoccupait en aucune façon de l'orchestre qui l'accompagnait; il fallait le suivre au petit bonheur, et parfois un tel nuage de sonorités s'élevait du piano que je n'en-

[1] Antoine Rubinstein. — Souvenirs par C. Saint-Saëns (*La Nouvelle Revue*, 15 juin 1895).

tendais plus rien et n'avais d'autre guide que la vue de ses doigts sur le clavier. »

Dans un autre passage de ses « Souvenirs », C. Saint-Saëns caractérise bien le talent de Rubinstein comme *pianiste :*

« Rubinstein pouvait hardiment affronter le souvenir de Liszt avec son charme irrésistible et son exécution surhumaine ; très différent de lui d'ailleurs : Liszt tenait de l'aigle et Rubinstein du lion ; ceux qui ont vu cette patte de velours du fauve abattant sur le clavier sa puissante caresse n'en perdront jamais le souvenir ! les deux grands artistes n'avaient de commun que la supériorité. Ni l'un ni l'autre n'étaient jamais, à aucun moment, *le pianiste;* même en exécutant très simplement les plus petites pièces, ils restaient grands, sans le faire exprès, par grandeur de nature incoercible; incarnations vivantes de l'art, ils imposaient une sorte de terreur sacrée en dehors de l'admiration ordinaire; aussi faisaient-ils des miracles. N'a-t-on pas vu Rubinstein, sans autre attraction que lui et un piano, emplir autant de fois qu'il le voulait d'un public frémissant cette énorme salle de l'Éden, qu'il emplissait ensuite de vibrations puissantes et variées autant qu'auraient pu l'être celles d'un orchestre? Et, quand il s'adjoignait l'orchestre lui-même, quel rôle surprenant l'instrument ne jouait-il pas sous ses doigts à travers cette mer de sonorités! La foudre, traversant une nuée orageuse, peut seule en donner l'idée... Et quelle façon de faire chanter le piano! Par quel sortilège ces sons de velours avaient-ils une durée indéfinie qu'ils n'ont pas, qu'ils ne peuvent pas avoir sous les doigts des autres ? »

La profonde amitié mêlée d'admiration qu'avait Saint-

Saëns pour Rubinstein lui a voilé les défauts du maître en tant que compositeur ; et, lorsque dans sa conclusion, il avance que « la fécondité, le grand caractère et la personnalité, ces qualités maîtresses qu'on ne peut refuser à Rubinstein, suffisent à le classer parmi les plus grands musiciens de notre temps et de tous les temps », il dépasse la mesure et se met en contradiction avec la majorité des bons esprits qui ont assigné à Rubinstein compositeur une place secondaire.

Le jugement de C. Saint-Saëns semble d'autant plus entaché de partialité qu'il a rabaissé la gloire, la maîtrise d'un musicien allemand moderne, Johannès Brahms, dont la personnalité est autrement accusée que celle de l'auteur du « *Démon* »[1].

* * *

Antoine Rubinstein n'aura pas échappé au malencontreux désir qu'ont eu plusieurs compositeurs d'écrire sur leur art. Il est du nombre de ceux pour lesquels l'essai n'a pas été heureux. Le volume qu'il fit paraître en 1892, ayant pour titre *La Musique et ses maîtres*[2], et dédié à Son Altesse le duc Georges de Mecklembourg-Strelitz, a soulevé de nombreuses critiques dans la presse. Avec l'autorité que s'est acquise l'auteur du *Démon,* et les idées très arrêtées qu'il possédait sur l'art musical, on pouvait s'attendre à une étude magistrale, enlevée de ton, ou tout au moins originale. La lecture de l'ouvrage vous ôte toute illusion à cet égard : ses vues sur la mu-

[1] *Harmonie et Mélodie.*

[2] Traduction française de Michel Delines.

sique et ses maîtres sont loin d'être nouvelles et profondes. La forme un peu surannée qu'il a choisie pour faire l'exposé de ses préférences, de ses admirations, de ses haines, n'est pas pour donner du piquant au volume. C'est un simple entretien avec une dame masquée qui, ayant désiré visiter sa villa de Péterhof, lui pose tout un questionnaire. Elle aperçoit sur les murs les bustes de Bach, de Beethoven, de Schubert, de Chopin et de Glinka et s'étonne à juste titre de n'y pas trouver ceux de Hændel, Haydn, Mozart et bien d'autres. « Ces bustes, répond le grand pianiste, sont ceux des maîtres que je vénère le plus dans mon art ».

Avouons avec la dame masquée que les préférences d'un artiste comme Rubinstein ne laissent pas que d'étonner. Chopin, Glinka et pas Mozart! Et, lorsque la visiteuse lui dit : « Vous n'avez pas de vénération pour Mozart? » il répond : « L'Himalaya et le Chimboraço sont les plus hautes cimes de la terre, ce qui ne veut pas dire que le Mont-Blanc soit une petite montagne ». Oui, nous le voulons bien; mais cela signifie également que Chopin et Glinka peuvent être comparés aux hautes cimes de l'Himalaya et du Chimboraço, alors que Mozart ne doit l'être qu'avec la cime inférieure du Mont-Blanc! Nous croyons que pas un musicien, à quelque École qu'il appartienne, ne se rangerait à l'avis de Rubinstein.

L'idée qu'il émit quant à la supériorité de la symphonie sur la musique vocale, bien qu'exagérée dans son développement, n'est pas pour nous déplaire complètement. Nous avons toujours été du nombre de ceux qui pensent que le compositeur, étant maître de lui dans la musique purement symphonique à un bien autre degré que dans la musique de scène, se trouve par ce fait

même en situation de produire une œuvre plus artistique, dans laquelle il peut donner libre cours aux expressions de son âme. Mais nous sommes loin de rabaisser l'opéra : il existe des maîtres et des plus grands qui, n'ayant jamais écrit que pour la scène, ont créé des pages merveilleuses et absolument sincères. Le côté curieux de la thèse soutenue par le compositeur russe, c'est que ses actes ont été en contradiction flagrante avec ses idées, puisqu'il a composé un nombre considérable d'opéras qui, du reste, ont mis un long temps à voir le feu de la rampe. Et qui sait? Voilà peut-être le motif de sa rancune contre l'opéra !

N'est-ce pas lui qui écrivait ces lignes à un ami : « Si vous avez des enfants, n'en faites pas des musiciens, ni surtout des *compositeurs !* Il n'y a pas sur la terre de carrière plus misérable. » Hélas, on ne choisit pas; la vocation s'impose. Rubinstein aurait-il pu faire autre chose que de la musique? Qu'il ne se plaigne pas trop ! Il serait facile de citer les noms des maîtres qui, de leur vivant, n'ont pas obtenu dans leur pays d'origine la réputation et la gloire acquises par l'auteur du *Démon,* en Russie ! La fascination intellectuelle qu'il a exercée, comme virtuose et merveilleux interprète des maîtres, sur le public et notamment sur la partie féminine de son auditoire, lui a valu des ovations dont il aurait dû garder un souvenir reconnaissant et qui pouvaient lui faire oublier les déboires qu'il a éprouvés dans l'insuccès relatif de ses œuvres scéniques. Il aurait dû également penser aux doux rêves qu'il fit éclore, aux vives et puissantes émotions qu'il a soulevées et, jetant un regard sur le passé, il devait se garder de maudire cet art, qui lui apporta de si magiques félicités.

La jeune princesse Mary Ouroussow, une nature d'élite, une musicienne admirablement douée, qui fut enlevée à la fleur de l'âge, a laissé sur Rubinstein, qui lui prodigua ses conseils, des souvenirs du plus vif intérêt que sa mère, Mme la princesse Ouroussow, a eu l'heureuse pensée de recueillir. Voici quelques extraits de ce volume, écrit et publié par la mère en souvenir de la fille [1] :

.....« A Dresde, nous retrouvâmes Rubinstein, toujours charmant et affectueux, fort en train et prenant le plus grand intérêt aux études de ma fille : « Rubinstein bemüht sich meiner wie ein Engel.»..... Tout feu et flamme pour ce renouvellement des rapports avec Rubinstein, elle parlait de subir les examens du Conservatoire, de débuter sérieusement en public!.....

.....« J'étais souffrante quand Mary vint m'annoncer que Rubinstein partait le lendemain pour Prague, afin d'y jouer au profit des victimes d'une mine envahie par le feu grisou. Malgré mon état, je me décidai à partir..... et combien je me réjouis aujourd'hui d'avoir fait cet effort! Ce fut une des dernières, mais très grandes joies de ma fille. Entassant à la hâte tous nos effets dans les malles, nous partîmes le lendemain matin et rejoignîmes notre cher maëstro à Prague, où il nous avait retenu une chambre dans le même hôtel que lui. Il était entouré de tous ses fidèles de Saint-Pétersbourg, et nous apprîmes que le directeur du théâtre lui avait préparé une fort agréable surprise, — la répétition générale de son *Moïse*. Le soir, nous allâmes au théâtre, où devait avoir

[1] *Mary*. Un volume petit in-4o, avec un portrait et une gravure, publié par la Librairie Fischbacher à Paris. Ce volume, tiré à un petit nombre d'exemplaires, n'a pas été mis dans le commerce.

lieu le concert..... Ce que fut Rubinstein ce soir-là, nulles paroles ne sauraient l'exprimer. C'est la dernière fois que je l'entendais en public et je crois que ce fut vraiment son chant du cygne. Il exécutait le quatrième *Concerto* de Beethoven. Il y atteignit à une hauteur incomparable. On oubliait qu'il existât même une technique musicale, qu'elle signifiât quelque chose. Ce n'était plus un instrument et un homme, c'était l'âme même, dégagée de tout lien matériel, affranchie en quelque sorte de la gêne que lui impose la matière, et qui, vainqueur de la fragilité et du temps, devenait infinie par son union avec ce qu'elle cherchait : le beau parfait. C'était Beethoven ayant passé par toutes les épreuves, incarné tout entier dans son interprète et ne faisant qu'un avec lui dans la clarté où, désormais, il demeure... Et comme Beethoven, dans sa neuvième symphonie, semble, par ce chœur unique de la fin, avoir enfin obtenu la délivrance de toutes ses épreuves, et être entré dans la lumière par la charité (« Alle Menschen werden Brüder »), de même Rubinstein, par l'infatigable dévouement de toute sa vie aux souffrances de ses semblables, avait maintenant atteint au but ; la lutte étant achevée, le passager vaincu, il formait un avec l'harmonie éternelle, et sa sérénité égalait sa puissance. On peut dire qu'il fut surhumain ce jour-là, et tel il restera désormais dans mes souvenirs.

.....« Le lendemain, on représenta au théâtre la moitié de l'oratorio de *Moïse*, qui fut exécuté avec le plus grand soin, tant pour les décors que pour les chœurs, l'orchestre et les solistes..... L'effet m'en parut assez grandiose, quoique je me déclare absolument incompétente pour juger d'une œuvre à la première audition ;

mais j'ai cru reconnaître un caractère original et inspiré dans les deux morceaux: la promulgation de la loi au peuple rassemblé au pied du Sinaï, et le chant de Miriam, après le passage de la mer Rouge; aussi sont-ils restés vivants dans ma mémoire. »

Puis survint la mort de Rubinstein, et voici, traduites en français, les notes que Mary Ouroussow avait inscrites dans son carnet en langue russe:

.....« Rubinstein est mort d'un anévrisme. Je ne sais comment j'écris ces lignes, car je sens que « le crépuscule des dieux » commence. Nous restons vraiment des orphelins quand ceux qui, toute leur vie, ont aspiré à la beauté idéale et nous y entraînent avec eux, nous abandonnent. Je te dois les plus beaux, les plus heureux, les plus élevés moments de ma vie, mon admirable et grand Antoine Grigorievitch!

.....« Je reviens du service (panichida) auprès du corps à Péterhof. Impossible de croire que lui soit couché là, mort comme tous les mortels. Il est couché comme le plus beau chêne de la forêt, il n'a point changé. Sa figure est magnifique, sérieuse, avec une expression affectueuse, comme s'il était parti pour *son* monde à lui, le monde des esprits qui ne dépendent plus de ce monde matériel qui nous tient enchaînés, jusqu'à ce que nous devenions en harmonie avec le monde des esprits purs.

.....« Le *jeu* de Rubinstein était semblable aux compositions de Beethoven: dans son jeu je retrouvais la grandeur, la fougue, le chant lyrique, incomparable, l'infini, la passion humaine et divine de Beethoven. Et comme Beethoven devient, dans ses compositions, de plus en plus idéal et divinement pur, tel Rubinstein

devenait dans son interprétation. Avec la plus parfaite et la plus complète technique et la pensée la plus profonde, — nous oublions l'instrument, — c'était l'âme pure. O grand, grand génie ! »

Ces lignes découvrent la belle âme qu'était la jeune princesse Mary Ouroussow. Ceux qui parcourront le volume dédié à sa chère mémoire y trouveront la révélation d'une nature véritablement exceptionnelle et sympathique.

Revenons à *La Musique et ses maîtres*. Rubinstein a divisé l'art musical en quatre époques :

1re époque. Palestrina, Bach, Hændel. Période de l'orgue et de la musique vocale.
2e époque. Période instrumentale. Développement du piano et de l'orchestre. Philippe-Émmanuel Bach, Haydn, Mozart, Beethoven.
3e époque. Période lyrico-romantique : Schubert, Weber, Mendelssohn, Schumann [1], Chopin. *Finis musicæ !*
4e époque. Berlioz, Wagner, Liszt.

Sans entrer dans la critique de cette classification, il est permis de se demander si, après la mort de Schumann et de Chopin, la musique *a réellement pris fin,* ainsi que l'a affirmé notre auteur. Il suffirait, il nous semble,

[1] Voici ce qu'écrivait Robert Schumann sur *Ondine*, la première œuvre pour piano de Rubinstein, publiée en 1843 :

« C'est le premier travail de l'enfant-pianiste et virtuose qui est déjà couvert de gloire. Impossible de prévoir, d'après cet ouvrage, s'il possède aussi le don de créer. Mais la prédominance, dans cette petite pièce, de l'élément mélodique, — quoique la mélodie ne présente pas par elle-même rien de nouveau, — nous permet d'espérer que l'auteur a déjà commencé à comprendre la substance même de la musique et qu'il se développera de plus en plus dans ce sens. La dénomination de l'épisode est fondée sur le mouvement onduleux de la figure d'accompagnement. »

de citer les noms de Berlioz, Wagner, Brahms, Reyer, Gounod, Bizet, Saint-Saëns, Massenet et tant d'autres pour prouver que la musique, dont l'éclosion, en tant que polyphonie orchestrale, n'est pas de date bien ancienne, n'a pas dit son dernier mot. Nous admirons beaucoup Chopin, nous reconnaissons sa maîtrise. Mais il n'a pas écrit pour l'orchestre, pour la scène; il est un compositeur d'une très remarquable originalité pour le clavier. L'élever sur un piédestal aussi élevé que le fit Rubinstein, n'était-ce pas une anomalie, une grave erreur, alors qu'il a assigné une place inférieure à des maîtres aujourd'hui incontestés ?

Dans la quatrième époque, il a placé sur la même ligne Berlioz, Wagner et... Liszt ! D'après lui, l'instrumentation de Liszt révèle une maëstria et une empreinte identiques à celles de Berlioz et de Wagner ! Il les classait, tous les trois, dans la catégorie des virtuoses de l'orchestration: quant à les comprendre parmi les maîtres, il n'y a pas songé un seul instant. Il est permis d'émettre sur les *deux* grands maîtres des temps modernes des appréciations plus ou moins laudatives; ceci est affaire de tempérament. Mais venir affirmer d'abord que Liszt, en tant que compositeur, peut être considéré comme leur égal et, ensuite, que Berlioz et Wagner ne sont que des virtuoses de l'orchestration, ceci dépasse les paradoxes les plus étranges qu'il soit possible de formuler. Ces affirmations paraissent encore plus rétrogrades en présence du succès considérable qu'ont obtenu dans le monde entier les œuvres si profondes de sentiment, si géniales de Berlioz et de Wagner.

Berlioz, selon lui, a été un novateur. Mais il n'a ni *pensées musicales* (!), ni *mélodie* (!), ni belles formes (!), ni

riche harmonie (!). « Sous ce dernier rapport, dit-il, il est même d'une grande faiblesse. » Qu'un critique, aux vues étroites, qu'un Scudo ait pu raconter de pareilles sornettes en l'an de grâce du *Fil de la Vierge* ou des romances de Loïsa Puget, nous le comprenons jusqu'à un certain point. Mais qu'un artiste comme Rubinstein se soit permis de les rééditer en 1893, nous préférons ne pas conclure.

L'auteur de *Néron* ne fut pas plus tendre pour Wagner. Il aurait bien fait de s'en tenir à l'opinion de Mendelssohn, datant de l'année 1846 : « L'homme qui écrit lui-même les paroles et la musique de ses opéras est déjà par cela seul un homme extraordinaire. » Mais cette appréciation qu'il cite ne lui suffit pas; il éprouve le besoin de dire son fait à l'auteur de *Parsifal*. Il déclare (nous avons déjà signalé cet étrange aveu) qu'il n'a ni grandeur, ni élévation, ni profondeur. Ce sont là précisément les qualités maîtresses de Richard Wagner. L'emploi de la légende dans l'opéra, du *leitmotiv*, la prépondérance de l'orchestre, les changements de décors dissimulés par les vapeurs, l'obscurité faite dans la salle pendant la représentation, l'orchestre invisible, rien ne trouve grâce devant lui. Les grandes innovations opérées par Wagner et qui ont pour résultat de donner un nouvel élan à l'opéra, en le transformant en drame lyrique, sont pour lui lettres mortes. Quant à sa musique même, elle manque de naturel et de simplicité. Son orchestre impose, mais il est monotone dans les moyens employés. Il agit sur les nerfs. La mesure et la diversité des nuances disparaissent *comme d'ailleurs chez tous les compositeurs modernes* (à l'exception de Rubinstein probablement), parce qu'il écrit son œuvre du commencement à la fin avec toutes les cou-

leurs réunies de la palette musicale. Enfin, comme conclusion, il veut bien reconnaître que Wagner est *un phénomène intéressant;* mais sous le rapport musical et, en le comparant aux grands maîtres d'autrefois, il est *une quantité discutable.*

Décidément Rubinstein retardait de cinquante ans au moins.

S'il ne donnait pas à Liszt une place égale à celle qu'il assigne à Berlioz et à Wagner, nous ne serions pas éloignés de partager son opinion sur ce virtuose-compositeur, qui fut un des maîtres du clavier (le plus grand peut-être) et donna une impulsion considérable à l'art musical en Europe, mais qui ne fut qu'un créateur de tout à fait second ordre. « Dans chacune de ses œuvres percent des intentions qui vous irritent; la musique à programme y est poussée à l'excès, et on y trouve comme une pose perpétuelle : dans la musique sacrée, pose devant Dieu; dans les œuvres orchestrales, pose devant le public; dans les transcriptions orchestrales, pose devant les compositeurs; dans les rapsodies hongroises, pose devant les Tziganes. »

Nous sommes encore avec lui lorsqu'il s'élève contre les arrangements (ou plutôt les dérangements) que l'on fait subir souvent aux œuvres des maîtres, et contre les mutilations opérées par certains directeurs de théâtre et chefs d'orchestre. « Les coupures ne doivent être faites que par l'assentiment de l'auteur ou par lui-même. » Mais nous nous en éloignons, lorsqu'il s'élève contre les programmes en usage dans nos concerts symphoniques et qu'il préconise l'exécution des œuvres d'un même auteur dans une seule séance. Quel est le compositeur qui, à l'exception de Beethoven, pourrait subir une pareille

épreuve et en sortir triomphant? En peinture, on est porté à admettre les expositions formées des tableaux d'un même artiste. N'est-ce pas le plus souvent à son désavantage, si le peintre ne possède pas une grande envergure? On conçoit que, dans les grands musées, les œuvres d'un maître comme Rembrandt, par exemple, gagnent à ne pas être éparpillées, à ne pas se trouver encastrées au milieu d'autres toiles, dont le voisinage pourrait leur nuire, en raison même des qualités qui les différencient. Mais Rembrandt est un Olympien et le nombre des tableaux de lui que peut posséder un musée est relativement restreint. L'amateur aura donc tout profit à avoir devant les yeux les plus belles pages du maître, afin d'être à même de les comparer. En sera-t-il ainsi pour un peintre dont les faiblesses ou les défauts priment les qualités? Notre observation aura une application encore plus juste en musique.

Une des plus sanglantes critiques qui aient été faites de *La Musique et ses maîtres* est celle parue dans le feuilleton du *Journal des Débats* du 17 avril 1892, sous la signature d'E. Reyer. Le grand compositeur français ne devait pas être en effet très flatté, lui qui n'a composé que des œuvres pour la scène, de voir son confrère slave émettre cette opinion que l'opéra n'était qu'un genre secondaire dans la musique — et se contenter de répondre à son interlocutrice, lui demandant ce qu'il pensait de quelques compositeurs vivants, parmi lesquels trois noms de musiciens français seulement sont cités (celui de Reyer est absent): « *De vivis nihil nisi bene* ».

Nous citerons la conclusion de l'article d'Ernest Reyer, qui est un petit chef-d'œuvre de persiflage:

« La notoriété et la nationalité de l'auteur de *Néron*

vaudront très certainement à cet ouvrage un tour de faveur. Nous pouvons donc espérer de voir bientôt M. Rubinstein à Paris, où le public, les artistes et la presse lui ont toujours fait l'accueil le plus chaleureux, le plus sympathique. Il y retrouvera les mêmes applaudissements, les mêmes éloges. Le gouvernement français, qui lui a donné, il y a quelques années, la rosette d'officier de la Légion d'honneur, lui offrira sans doute, au lendemain de son succès, une distinction plus haute. Et l'Institut, l'ayant nommé son correspondant à Saint-Pétersbourg, il y a seize ou dix-sept ans déjà, ne pourra manquer de recevoir la requête de l'illustre musicien, auquel une telle faveur était bien due. M. Rubinstein assistera donc à l'une de nos séances ; ses confrères de la section de musique se montreront particulièrement flattés de le voir prendre place parmi eux. Ma seule crainte est qu'il se trouve mal à l'aise en si modeste compagnie. »

* * *

Retraçons succinctement et chronologiquement les grandes lignes de sa vie :

30 novembre 1829. Sa naissance à Vechvotynetz (Gouvernement de Kerson)[1]. Établissement de sa famille à Moscou. Son père commerçant.

1835. Sa mère[2] lui enseigne les premiers éléments de la musique et du piano.

1837. Son professeur Villoing.

[1] Plusieurs biographes le font naître à Berditcheff (gouvernement de Kiev).

[2] On l'appelait à Odessa « la mère des deux Gracques musicaux. »

1839. Premier concert donné à Moscou, le 11 juillet, au Parc de Pétrovsk. Il joue l'*Allegro* de concert de Hummel, un *Andante* de Thalberg et des morceaux de Field, Liszt et Henselt.

1840—1841. Premier voyage à Paris avec le professeur Villoing. Excursions en Hollande, Angleterre, Allemagne, Suède, Danemark.

1843. Retour en Russie.

1844. Sa mère le conduit ainsi que son frère Nicolas à Berlin; elle consulte Meyerbeer, et confie ses deux enfants au professeur Dehn.

1846. Établissement à Vienne. Il donne des leçons. Sa situation précaire. Liszt le reçoit froidement [1].

1847. Voyage en Hongrie avec le flûtiste Heindl, puis à Berlin. Il y reste et se livre entièrement à la composition.

1848. A la suite de la Révolution en Prusse, il retourne en Russie et se fixe à Saint-Pétersbourg.

1849. *Dimitri-Donskoï*, son premier opéra.

[1] Voici à ce sujet un passage de son Autobiographie : « J'avais à Vienne quelques leçons, la plupart très mal payées. J'habitais l'étage supérieur d'un énorme hôtel, une sorte de grenier. Il arrivait souvent que, pendant deux ou trois jours de suite, je n'avais pas un sou vaillant, pas même de quoi payer mon dîner au restaurant; je restais sans manger. Je n'avais presque pas de meubles dans ma chambre; en revanche, tous les coins et le plancher étaient encombrés de papiers de musique. Que de choses je composais alors! J'écrivais, j'écrivais sans relâche, juste au moment où je mourais presque de faim. Il y avait dans ces compositions tout ce qu'on peut imaginer: des oratorios, des symphonies, des opéras, des romances ; et non seulement des ouvrages de musique, mais des articles littéraires, des articles de critique, voire des dissertations philosophiques. Je composais même dans ma mansarde une espèce de gazette pour un lecteur unique — moi-même. Pendant ce temps, la faim me torturait tout le corps..... Je n'allai plus chez Liszt pendant deux ou trois mois, après ma première visite.» — (Episodes de la Vie de Rubinstein d'après M. Wladimir Baskine par Ivan Martinoff).

1852. Première représentation de l'opéra *Dimitri-Donskoï* (*Dimitri du Don*). La grande-duchesse Hélène s'enthousiasme pour son talent, et l'incite à composer plusieurs opéras.

1854. Les comtes Wielhorski, mécènes des jeunes artistes, lui facilitent les moyens de se faire connaître à l'étranger. Au mois de juillet 1854 il est à Mayence, où il entre en relation avec la maison Schott.

1855. Voyages en Allemagne, en Angleterre et à Paris. Il se fait entendre à la salle Herz.

1856. } Nouveaux voyages en Angleterre et en France.
1857. }

Janvier 1858. Concerts à Vienne, à Pesth.

Avril 1858. Voyage à Paris. Concert avec orchestre à la salle Herz. Exécution de ses deux concertos en *fa* et en *sol*.

1359. Nouveaux voyages à Vienne et à Londres. — Retour à Saint-Pétersbourg. Fondation de la « Société musicale russe », avec l'aide de la grande-duchesse Hélène.

23 février 1861. Première représentation au théâtre de la Porte-Carinthie à Vienne, de son opéra « *Les enfants des landes* ». Peu de succès.

1862. Création du Conservatoire de Saint-Pétersbourg. Direction excellente donnée aux concerts Philharmoniques [1].

[1] Dans la revue russe, le *Siècle*, Rubinstein écrivait en 1861 : « Le Conservatoire n'empêchera jamais un génie de se former hors de ses murs, tandis que le Conservatoire fournira à la Russie, chaque année, un nombre de professeurs de musique russe, des musiciens russes pour orchestre, des chanteurs et des cantatrices russes, qui travailleront comme travaille l'homme qui voit en son art le moyen d'existence, le droit au respect social, le chemin vers la gloire, le moyen de se consacrer à sa vocation divine, — comme travaille chacun qui s'estime et estime son art. Oui, organisez le Conservatoire, accordez un titre à l'homme qui désire s'adonner exclusivement à son art, et alors que les amateurs s'occupent tant qu'il leur plaira de musique pour leur propre

1863. Représentation de l'opéra *Feramors* sur le théâtre royal de Dresde.

1866. Voyage en Belgique.

1868. Voyage à Paris.

1870. Nouveau voyage à Paris. Concerts à la salle Herz, avec le concours de MM. Vieuxtemps et L. Jacquard.

1872. Exécution de l'oratorio *La Tour de Babel* au Festival Rhénan de Dusseldorf.

1872—1873. Tournée musicale en Amérique.

1874. Sa nomination comme correspondant étranger de l'Académie des Beaux-Arts (Paris).

1875. Représentation du *Démon*, opéra en 3 actes, à Saint-Pétersbourg.

» Exécution de l'oratorio *La Tour de Babel*, au Théâtre Italien à Paris.

» Exécution des *Macchabées*, à Berlin.

1876. Il dirige aux Concerts populaires fondés par Pasdeloup à Paris sa grande symphonie *L'Océan*.

1878. Concerts donnés à Bruxelles. Grand succès.

» *Les Macchabées* au Théâtre Impérial Italien de Saint-Pétersbourg.

1880. *Le Marchand Kalaschnikow* au Théâtre Impérial Italien de Saint-Pétersbourg.

1882. Concerts symphoniques à l'Exposition de Moscou.

1882. *Néron* au Théâtre Impérial Italien de Saint-Pétersbourg.

» Première représentation de l'opéra *Féramors*, à Saint-Pétersbourg.

1886. Rubinstein entreprend son fameux cycle en sept *récitals* historiques, dans lesquels il

agrément. Leur influence ne sera plus funeste; car, à côté de ces amateurs, il y aura des gens qui, d'après l'expression de Gœthe, arrosent de leurs larmes le pain quotidien et qui sont néanmoins en rapport avec les divinités! »

exécute, tant à Saint-Pétersbourg et Moscou qu'à Leipzig, Paris, Vienne, Berlin et Londres, 193 œuvres de 31 compositeurs, et le tout de mémoire.

1837. Jubilé de 25 années de Conservatoire.

30 novembre 1889. Cinquantenaire artistique de Rubinstein, fête à Saint-Pétersbourg.

1892. Apparition en librairie du volume écrit par Rubinstein et ayant pour titre *La Musique et ses représentants*.

30 avril 1892. Testament de Rubinstein, rédigé à Berlin (consulat de Russie) [1].

Février 1894. Exécution de l'opéra *Néron*, au théâtre de Rouen.

20 novembre 1894. Mort de Rubinstein à sa villa de Péterhof, près Saint-Pétersbourg.

* * *

On a dit de Rubinstein-pianiste : le maître, un vrai lion! Il avait bien la somptueuse crinière du fauve; elle encadrait un masque d'une grande énergie, fortement musculé, où se percevaient les indices très caractéristiques de la race slave : front bombé, envahi par la chevelure abondante rejetée en arrière, sourcils très accusés protégeant les yeux légèrement bridés, d'une

[1] La fortune de Rubinstein était relativement importante : 182 roubles en espèces — Rente s'élevant à 19,125 roubles — Obligations de chemin de fer évaluées à 37,750 roubles — 2 maisons à Saint-Pétersbourg estimées 340,000 roubles (sauf déduction d'une hypothèque de 166,618 roubles). — Villa de Péterhof. Dans cette énumération ne figurent par les droits d'auteur. — Par son testament il répartit ainsi sa fortune : A sa sœur Sophie Rubinstein 25,000 roubles, — à sa veuve, à son fils et à sa fille tout le reste de la succession, y compris les droits d'auteur.

expression vague, étrange et portés quelquefois vers le ciel, nez un peu épaté, bouche large avec les lèvres charnues et relevées. La figure était complètement imberbe.

Au premier aspect, bien que dans les détails les différences s'accusent très nettement, on songeait à la tête de Beethoven. Comme devant celle du grand maître de Bonn la pensée fait un temps d'arrêt; elle se complaît à scruter, à deviner, sous ce masque énergique et étrange, les passions qui l'ont agité; elle s'évertuera à saisir le moral. Ce sont de ces visages qui, une fois vus, ne s'oublient pas: ils pensent, agissent et se livrent.

Rubinstein a été, avec Liszt, le virtuose qui a le plus parcouru le monde, étonnant les foules par la prestance de sa personne et la maîtrise de son jeu, les initiant aux beautés des grandes œuvres, donnant également à ses compositions la renommée qu'elles n'auraient peut-être pas eue sans cela. Tous deux ont été des pratiquants de la charité, abandonnant souvent aux pauvres les recettes de leurs concerts, et toujours prêts à aider les jeunes artistes au début difficile de la carrière[1]. Ils auront

[1] Il ne faut pas omettre le « *Concours international de musique* », fondé par Rubinstein. Les primes assignées par lui sont destinées au compositeur et au pianiste qui auront été vainqueurs au concours; elles consistent, chacune, en la somme de cinq mille francs. Au concours sont admises les personnes du sexe masculin, de toutes les nationalités, âgées de vingt à vingt-six ans. Pour les compositeurs il faut présenter : 1 Morceau de concert pour piano avec orchestre — 1 Sonate pour piano seul, ou pour piano et un ou plusieurs instruments à archets — Plusieurs petits morceaux pour le piano. — Quant aux pianistes ils devront exécuter les morceaux suivants: Un des *concertos* de Rubinstein pour piano et orchestre — Un prélude et une fugue de J. S. Bach. — Une des sonates de Beethoven (op. 78 — 81 — 90 — 101 — 106 — 109 — 110 — 111). — Une Mazurka, un Nocturne et une ballade de Chopin. — Un ou deux morceaux des *Phantasiestücke* ou des *Kreisleriana* de Schumann — et une *Étude* de F. Liszt

connu la félicité du triomphe, les acclamations du public, fasciné par leur prodigieux talent de virtuose. Mais que restera-t-il de l'œuvre du compositeur ?

Depuis quelques années, la vue de Rubinstein s'était sensiblement affaiblie ; le moral en fut très affecté. Aussi parut-il renoncer à se faire entendre autrement que devant un petit cénacle d'artistes ou d'amis. Des sommes importantes lui furent offertes pour donner des séries de concerts en Amérique et en Angleterre. A M. Vert, qui lui avait proposé un engagement superbe dans le Royaume-Uni, il envoya cette dépêche à Londres : « Je ne joue plus en public. Pour aucune somme d'argent. « Rubinstein ». » La fâcheuse impression qu'il avait rapportée de sa tournée en Amérique (1872—1873), où il avait cependant obtenu les plus vifs succès, fut une des principales causes de cette retraite anticipée. « Toutes ces tournées, — disait-il, — me sont si pénibles que je finis par mépriser mon art et moi-même. Il ne s'agit plus d'art dans ces tours de force, cela devient un travail mécanique. L'artiste perd toute dignité et disparaît. »

En dehors de sa résidence habituelle à la villa Péterhof près Saint-Pétersbourg, il habitait souvent Klein-Zschæhwitz, aux environs de Dresde, où il était entouré de nombreuses élèves.

Ce fut à la suite d'une attaque d'apoplexie qu'il mourut à Péterhof le mardi 20 novembre 1894. La veille de son décès, il avait joué aux cartes jusque vers onze heures du soir avec des amis ; il était de bonne humeur. Dans cette même nuit, vers deux heures du matin, Mme Rubinstein entendit des cris et se hâta de pénétrer dans la chambre de son mari, qu'elle trouva debout,

devant la porte, tenant la couverture du lit sur ses épaules et gémissant de douleur: « Un docteur! Un docteur! cria-t-il en la voyant, j'étouffe. » Deux médecins furent mandés en toute hâte; leur aide ne pouvait plus être utile. Le grand artiste expira en leur présence.

A Saint-Pétersbourg, Antoine Rubinstein avait conquis, au point de vue musical, la plus haute situation qu'il fût possible de rêver. Aussi ses funérailles furent-elles célébrées aux frais de l'État et avec la plus grande pompe. Ce fut un véritable deuil national. Ses restes mortels ont été inhumés au couvent de Saint-Alexandre-Newsky [1].

Un témoignage éclatant de l'estime dans laquelle le tenaient ses compatriotes lui avait été rendu également, lorsqu'à l'occasion de son cinquantenaire artistique, plus de cinq mille personnes, parmi lesquelles les personnages les plus marquants de la Russie étaient représentés, remplirent l'immense salle de l'Assemblée de la Noblesse à Saint-Pétersbourg, le 18—30 novembre 1889 [2].

Obtenir une telle royauté en son pays, ne voilà-t-il pas un beau rêve réalisé [3]!

[1] En Allemagne la mort de Rubinstein a été commémorée par l'exécution de l'une ou l'autre de ses œuvres symphoniques. A Vienne, la Société des amis de la musique fit exécuter, à son concert du 2 décembre 1894, divers chœurs extraits de son oratorio *La Tour de Babel*. — En France on omit totalement, dans les grands concerts, de rendre hommage à la mémoire de Rubinstein.

[2] Une adresse de félicitations fut adressée, à cette occasion, à Antoine Rubinstein par la plupart des artistes français.

[3] Les anecdotes sur Rubinstein sont innombrables. Nous détacherons de l'herbier cette fleur: « Rubinstein aimait fort à jouer au whist, mais il détestait les partenaires distraits. Se trouvant de passage à Vienne, il fut invité à dîner chez M. le professeur R... Après le repas, Mme R. entraîna Rubinstein à une table de jeu, mais elle dut se lever à diverses reprises pour remplir ses devoirs de maison. Ces interrup-

tions agaçaient Rubinstein, qui finit par s'écrier : « Madame, vous jouez comme à Dœbling ! » (Dœbling est le Charenton de Vienne). — Mme R., sans s'émouvoir, répondit : « Et vous, monsieur, vous jouez comme en Sibérie. » — La partie cessa aussitôt, et les deux joueurs se boudèrent fort longtemps. Enfin, Mme R. prit l'initiative de la réconciliation : elle invita Rubinstein à dîner. Il accepta et trouva sous sa serviette trois ravissants dessins : le premier représentait des joueurs de whist tenant leurs cartes à l'envers ; au-dessous cette mention : *C'est ainsi qu'on joue à Dœbling.* Le deuxième représentait un Samoyède tenant un jeu de piquet à la main, avec cette mention : *C'est ainsi qu'on joue en Sibérie.* Le troisième représentait Rubinstein au piano : *C'est ainsi qu'on joue au ciel.* — Rubinstein, vivement ému, s'écria : « A quand la prochaine partie, Madame ? »

CATALOGUE

DES

ŒUVRES DE RUBINSTEIN

Op. 1.	6 Lieder sur des paroles allemandes de Lœwenstein. Traduction du Mis de Lonlay . .	E. Gérard & Cie et Hamelle.
Op. 2.	2 Fantaisies pour piano sur des chansons russes	*Id.*
Op. 3.	2 Mélodies pour piano en *fa* majeur et en *si* mineur	*Id.*
Op. 4.	Mazurka-fantaisie pour piano . .	*Id.*
Op. 5.	3 Morceaux (Polonaise — Cracovienne — Mazurka) pour piano.	*Id.*
Op. 6.	Tarentelle pour piano en *si* mineur	*Id.*
Op. 7.	Impromptu-caprice pour piano .	*Id.*
Op. 8.	6 Lieder sur des paroles russes de W. Osterwald, traduction de D. Tagliafico	E. Gérard & Cie.
Op. 9.	*Octuor* pour piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, clarinette et cor	*Id.*
Op. 10.	Album de 24 portraits pour piano (Kamennoï-Ostrow)	Schott.
Op. 11.	3 Morceaux pour piano et violon, 3 morceaux pour piano et violoncelle, 3 morceaux pour piano et alto	E. Gérard & Cie.
Op. 12.	1re Sonate pour piano en *mi* mineur	Maho.

Op. 13.	1re Sonate pour piano et violon en *sol* majeur	MAHO.
Op. 14.	*Le Bal.* Fantaisie pour piano en dix morceaux	E. GÉRARD & Cie.
Op. 15.	Deux Trios pour piano, violon et violoncelle. N° 1 en *fa* majeur. N° 2 en *sol* mineur	MAHO.
Op. 16.	3 Morceaux pour piano (Impromptu, Berceuse, Sérénade).	E. GÉRARD & Cie.
Op. 17.	3 Quatuors pour instruments à cordes.	
Op. 18.	1re Sonate pour piano et violoncelle en *ré* majeur	MAHO.
Op. 19.	2e Sonate pour piano et violon en *la* mineur	MAHO.
Op. 20.	2e Sonate pour piano en *ut* mineur.	MAHO.
Op. 21.	Trois caprices pour piano . . .	BREITKOPF & HARTEL.
Op. 22.	Trois sérénades pour piano . .	RICHAULT.
Op. 23.	6 Études pour piano dédiées à Mme Marie Pleyel.	E. GÉRARD & Cie.
Op 24.	6 Préludes pour piano dédiées à Mme Clara Schumann	*Id.*
Op. 25.	Premier *Concerto* pour piano en *mi* mineur, avec orchestre . .	*Id.*
Op. 26.	Romance et Impromptu pour piano.	HEUGEL & Cie.
Op. 27.	9 Lieder sur des paroles russes de Kolzow, traduction de Louis Pomey	E. GÉRARD & Cie.
Op. 23.	Nocturne et caprice	MAHO.
Op. 29.	Deux Marches funèbres pour piano. N° 1 pour le convoi d'un artiste. N° 2 pour le convoi d'un héros.	MAHO.
Op. 30.	Barcarolle en *fa* mineur et Allegro appassionato pour piano . . .	MAHO.
Op. 31.	6 chants à 4 voix d'hommes sans accompagnement	E. GÉRARD & Cie.
Op. 32.	6 Lieder sur des poésies allemandes de H. Heine. Traduction de Victor Wilder	*Id.*

Op. 33.	6 Lieder à une voix sur des paroles allemandes.	E. Gérard & Cie.
Op. 34.	12 Mélodies persanes, sur des poésies imitées de Mirza Schaffy, traduction de V. Wilder . . .	*Id.*
Op. 35.	Deuxième *Concerto* pour piano en *fa* majeur	*Id.*
Op. 36.	12 Lieder à une voix sur des paroles russes	*Id.*
Op. 37.	Acrostiche pour piano	*Id.*
Op. 33.	Suite pour piano	Schott.
Op. 39.	Deuxième sonate pour piano et violoncelle en *sol* majeur . . .	Maho.
Op. 40.	*Première symphonie* en *fa* majeur.	E. Gérard & Cie.
Op. 41.	3e Sonate pour piano, en *fa* majeur.	Maho.
Op. 42.	*L'Océan*, deuxième symphonie en *ut* majeur	E. Gérard & Cie.
	Adagio et Scherzo (ajoutés à la symphonie l'*Océan*) pour orchestre	Bartholf Senff (Leipzig).
Op. 43.	*Ouverture triomphale* pour orchestre	Schott.
Op. 44.	Soirées à Saint-Pétersbourg, 6 morceaux pour piano (Romance — Scherzo — Preghiera — Impromtu — Nocturne — Appassionato)	Maho.
Op. 45.	Troisième *Concerto* pour piano en *sol* majeur	E. Gérard & Cie.
Op. 46.	*Concerto* pour violon	*Id.*
Op. 47.	3 Quatuors pour instruments à cordes	Breitkopf & Hartel.
Op. 48.	12 Duos sur des paroles russes, traduction de V. Wilder : L'Ange et l'Enfant. — Les Colombes. — Le Chêne. — Ballade. — Le Voyageur dans la nuit. — En se disant adieu. — Dans la nuit. — Après la tempête. — Le départ des hirondelles. — Le	

	tourtereau et le passant. — Le soir. — L'automne	E. GÉRARD & Cie.
Op. 49.	Sonate pour piano et alto ou violon en *fa* mineur (La partie de violon arrangée par F. David).	MAHO.
Op. 50.	Six morceaux caractéristiques en 3 suites	E. GÉRARD & Cie.
Op. 51.	Six morceaux pour piano . . .	E. GÉRARD & Cie.
Op. 52.	3e Trio pour piano, violon et violoncelle en *si* bémol.	MAHO.
Op 53.	6 Fugues dans le style libre, précédées de préludes	MAHO.
Op. 54.	*Le Paradis perdu*, oratorio en trois parties	E. GÉRARD & Cie.
Op. 55.	*Quintette* pour piano, flûte, clarinette, cor et basson.	
Op. 56.	3e Symphonie pour orchestre . .	J. SCHUBERT (Leipzig).
Op. 57.	6 Lieder à une voix sur des paroles allemandes.	E. GÉRARD & Cie.
Op. 58.	Scène et Air pour soprano avec orchestre (E dunque vero?). .	SCHOTT (Mayence).
Op. 59.	*Quintette* pour 2 violons, 2 altos et violoncelle	E. GÉRARD & Cie.
Op. 60.	Ouverture de concert pour orchestre	BARTHOLF SENFF (Leipzig).
Op. 61.	Six chœurs à 4 voix d'hommes, sans accompagnement. . . .	E. GÉRARD & Cie.
Op. 62.	Six chœurs à 4 voix: Soprano, contralto, ténor et basse, sans accompagnement	*Id.*
Op. 63.	*L'Ondine*, chœur pour voix de femmes avec solo de contralto, sur des paroles russes de Lermontow	*Id.*
Op. 64.	5 Fables russes de Kriloff . . .	BARTHOLF SENFF.
Op. 65.	Premier *Concerto* pour violoncelle en *la* mineur	E. GÉRARD & Cie.
Op. 66.	Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle en *ut* majeur . .	MAHO.
Op. 67.	6 Duos sur des paroles russes, traduction de V. Wilder: Dans	

	les branches. — Dans la forêt. — Avril. — Là-bas. — Le sommeil de la mer. — Le lotus. (publié avec le n° 48)	E. Gérard & Cie.
Op. 68.	*Faust*, morceau caractéristique pour orchestre	*Id.*
Op. 69.	Cinq morceaux pour piano . . .	*Id.*
Op. 70.	Quatrième *Concerto* pour piano en *ré* mineur	*Id.*
Op. 71.	3 morceaux pour piano (Nocturne — Mazurka — Scherzo) . . .	*Id.*
Op. 72.	6 Lieder pour baryton et contre-alto, sur des paroles allemandes.	*Id.*
Op. 73.	*Fantaisie* en *fa* mineur pour deux pianos	*Id.*
Op. 74.	*Le Matin*, chœur à quatre voix d'hommes, sur des paroles russes de Polonsky	*Id.*
Op. 75.	*Album Peterhoff*. 12 pièces pour le piano	Alphonse Leduc.
Op. 76.	6 Lieder à une voix	E. Gérard & Cie.
Op. 77.	Grande fantaisie pour piano en *mi* mineur	Heugel & Cie.
Op. 78.	12 Lieder à une voix sur des paroles russes. En deux suites. .	E. Gérard & Cie.
Op. 79.	*Ivan IV*, composition caractéristique pour orchestre	*Id.*
Op. 80.	*La tour de Babel*, drame biblique en 4 tableaux (Paroles françaises de V. Wilder)	*Id.*
Op. 81.	6 Études pour piano, dédiées à Mme la baronne Marie de Schleinitz	*Id.*
Op. 82.	Album des danses populaires des différentes nations	*Id.*
Op. 83.	10 Lieder à une voix en 3 suites.	*Id.*
Op. 84.	Fantaisie pour piano avec accompagnement d'orchestre en *ut* majeur	*Id.*
Op. 85.	4e Trio pour piano, violon et violoncelle en *la* mineur . . .	*Id.*

Op. 86.	Romance et Caprice pour piano et violon	E. Gérard & Cie.
Op. 87.	*Don Quichotte*, composition caractéristique pour orchestre .	*Id.*
Op. 88.	Thème et variations pour piano.	Bartholf Senff (Leipzig).
Op. 89.	Sonate pour piano à quatre mains	*Id.*
Op. 90.	Deux Quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle	*Id.*
Op. 91.	*Mignon*, recueil de 13 mélodies pour diverses voix, avec acc. de piano suivies d'un *Requiem* pour chœur, avec acc. d'harmonium et de piano, tiré du roman de Gœthe	E. Gérard & Cie.
Op. 92.	2 Airs pour voix de femme. N° 1 *Agar dans le désert.* N° 2 *Hécube*	*Id.*
Op. 93.	Miscellanées pour piano . . .	Bartholf Senff (Leipzig).
Op. 94.	5e *Concerto* pour piano avec acc. d'orchestre	*Id.*
Op. 95.	Symphonie dramatique pour orchestre en *ré* mineur	*Id.*
Op. 96.	2 Concertos pour violoncelle avec acc. d'orchestre. . . .	*Id.*
Op. 97.	6 mélodies à une voix sur des paroles allemandes	E. Gérard & Cie.
Op. 97.	Sextuor pour 2 violons, 2 altos et 2 violoncelles.	Bartholf Senff (Leipzig).
Op. 98.	3e Sonate pour piano et violon .	*Id.*
Op. 99.	Quintette pour piano, 2 violons, alto et violoncelle	*Id.*
Op. 100.	Sonate n° 4 pour piano	*Id.*
Op. 101.	Douze Lieder à une voix sur des paroles russes. — En deux livres	E. Gérard & Cie.
Op. 102.	Caprice russe pour piano avec acc. d'orchestre.	Bartholf Senff (Leipzig).
Op. 103.	*Bal costumé.* Suite de Mor-	

	ceaux caractéristiques pour piano à quatre mains (20) . .	HEUGEL.
Op. 104.	6 morceaux pour piano. . .	DURAND & SCHŒNEWERK.
Op. 105.	Dix Lieder	BOTE & BOCK (Berlin).
Op. 106.	2 Quatuors pour deux violons, alto et violoncelle	BARTHOLF SENFF.
Op. 107.	5me *Symphonie* pour orchestre .	*Id.*
Op. 108.	Trio pour piano, violon et violoncelle.	*Id.*
Op. 109.	*Soirées musicales*, 9 morceaux pour piano	BARTHOLF SENFF (Leipzig).
Op. 110.	*Eroica*. Fantaisie pour orchestre.	*Id.*
Op. 111.	6me *Symphonie* pour orchestre .	*Id.*
Op. 112.	*Moses* (Moïse). Opéra in 8 Bildern sur le texte de Henri Mosenthal.	*Id.*
Op. 113.	Concertstück pour piano avec accompagnement d'orchestre.	*Id.*
Op. 114.	Deuxième acrostiche pour piano avec accomp. d'orchestre . .	*Id.*
Op. 115.	Lieder	*Id.*
Op. 116.	Ouverture de la tragédie « *Antoine et Cléopâtre* » de Shakespeare	*Id.*
Op. 117.	*Christus*, opéra en 7 actes, avec prologue et épilogue	SENFF.
Op. 118.	Six morceaux pour piano. *Souvenir de Dresde*	HEUGEL.
Op. 119.	Suite pour orchestre.	SENFF.

Compositions sans numéros d'œuvre.

Ave Maria à deux voix avec accompagnement de piano ou harmonium *ad libitum* . . .	E. GÉRARD & Cie.
Fathmé. Scène avec accomp. de piano . . .	*Id.*
Chagrin d'amour. Scène avec accompagnement de piano, paroles de V. Hugo. . .	*Id.*
Les Enfants des Landes, opéra	*Id.*

Féramors, opéra en 3 actes, tiré de *Lalla Roukh* de Th. Moore par Julius Rodemberg.	E. Gérard & Cie.
Néron, opéra en 4 actes, poème de J. Barbier.	Heugel.
Le Démon, opéra en 3 actes. Texte de Lermontow	E. Gérard & Cie.
Kalaschnikow, opéra en 3 actes. Texte de Lermontow	*Id.*
La Sulamite. Pièce biblique en 5 tableaux . .	*Id.*
Parmi les brigands, opéra-comique en 1 acte.	*Id.*
Ouverture de l'opéra *Dimitri Donskoï* pour orchestre	*Id.*
Les Macchabées, opéra en 3 actes.	
Dimitri Donskoï, opéra (composé en 1849).	
Fomka Douratchok (Fomka l'idiot), opéra.	
La Bataille de Koulikoff, opéra.	
Les Chasseurs de Sibérie, opéra.	

ÉDOUARD SCHURÉ

ÉDOUARD SCHURÉ

Ce fut par les portes du Beau, porte de l'Orient que tu pénétras dans le champ de la connaissance. Pour s'habituer à un plus haut éclat, l'intelligence s'exerce sur ce qui charme et plaît. Le doux frémissement dont tu fus pénétré aux accords de la lyre des muses développa dans ton sein cette force qui finit par s'élever jusqu'à l'Esprit de l'univers. SCHILLER.

QUAND on écrit pour satisfaire à l'inspiration intérieure dont l'âme est saisie, on fait connaître par ses écrits, même sans le vouloir, jusqu'aux moindres nuances de sa manière d'être et de penser. » Ainsi s'exprimait Mme de Staël, dont les ouvrages ont été pour ainsi dire les commentaires les plus excellents de sa vie. Il en sera de même pour tous ceux qui, adorateurs de la divine Psyché, ont mis à nu leur cœur dans les plus belles pages consacrées au culte de l'Amour et de l'Idéal. Édouard Schuré est du nombre de ces êtres privilégiés: qu'il crée l'*Histoire du Lied*, le *Drame musical*, les *Grands Initiés*, les *Grandes Légendes de France*, les *Chants de la Montagne*, les *Légendes de l'Alsace*, *Vercingétorix*..., il obéit, en écrivant en prose ou en vers, à une voix intérieure qui lui trace sa route

et lui clame : Excelsior ! Il sera toujours à genoux devant la Beauté et traduira son adoration dans des pages du style le plus élevé, d'une couleur éclatante, qui le dévoileront complètement. En littérature, les sujets les plus divers l'ont tenté : musique, drame, philosophie, religion, poésie, légende. Mais une ligne unique, immuable les rattache : la haute culture intellectuelle[1] !

De la Nature il aura été également l'amant passionné, le traducteur heureux et, comme Gustave Flaubert, il pourrait dire : « Il y a des endroits si beaux sur la terre qu'on a envie de les serrer contre son cœur. »

Un coup de foudre a dominé toute sa vie : sa rencontre à Munich avec Richard Wagner ! De là naîtra le *Drame musical*, qui fut le point de départ, en France, de toute la litérature wagnérienne.

Nous essayerons de tracer à larges coups de pinceau la vie de ce penseur et poète qu'est Édouard Schuré. L'Alsace fut son berceau. Il tient à son pays d'origine par son ardent amour pour la nature, la légende, la poésie, le rêve. Les impressions d'enfance,

[1] Dans *La Revue parisienne* M. Henry Bérenger a publié une intéressante étude sur M. Édouard Schuré, ayant pour titre : *Un précurseur du nouvel idéalisme* ». Nous en extrayons les lignes suivantes : « Pour qui connaît M. Schuré, il est impossible de n'être pas frappé par la concordance qu'il y a entre l'homme et sa conception de la vie. Cette tête superbe de penseur, supportée par un corps de géant et d'athlète, ce front haut et vaste, ces yeux d'aigle servant une âme de feu, ces muscles pleins de vie, cette puissante poitrine, n'est-ce pas là l'organisme que la nature devait se plaire à créer pour lui faire exprimer les vérités qu'il exprime ? Il n'est pas jusqu'à ses allures un peu massives d'Alsacien, descendant des grands barbares du Nord, qui ne complètent sa physionomie en lui communiquant la naïveté qu'on ne sépare pas de la puissance et qui est comme la marque de l'Inconscient sur le génie. »

loin de s'effacer, s'avivent au-contraire au déclin de la vie; elles reviennent à vous « avec des bouffées de fraîcheur ». Schuré n'oubliera jamais les bords du Rhin, les vertes forêts de l'Alsace. Pour elle il a conservé une tendresse de fils, qui a profondément souffert de son détachement de la mère-patrie. Aussi va-t-il, tous les ans, renouer connaissance avec elle, et séjourner quelques mois dans la jolie petite ville de Barr.

C'est à Strasbourg, le 21 janvier 1841, que l'auteur du « *Drame musical* » a vu le jour. Son père était médecin, et son grand-père, doyen à la Faculté de droit. Les premières études furent faites au Gymnase protestant de Strasbourg et à l'École de droit de cette ville. Mais les pandectes n'eurent point un grand charme pour notre jeune idéaliste; aussi n'alla-t-il pas plus loin que la licence pour se vouer complètement à la littérature, qui l'attirait d'une manière irrésistible. Un goût passionné pour la poésie lyrique et pour la musique l'avait entraîné vers l'étude du *Chant populaire*, que lui avait révélé M. Albert Grün, professeur de littérature allemande à Strasbourg.

Poursuivant le projet qu'il avait formé de pénétrer plus avant dans le *Folklore*, il fit un séjour de deux années en Allemagne, de 1863 à 1865, s'arrêtant tour à tour à Bonn, Berlin et Munich. A Bonn, la patrie de Beethoven, il suit les cours de Simrock, et visite les riantes vallées du *Rheingau*, rencontrant par un beau jour de dimanche les jeunes paysannes se promenant bras dessus bras dessous le long des haies et des ruisseaux, « chantant à deux voix des mélodies d'une douceur pénétrante ». Il notait ces douces chansons, les vieux refrains de la vallée, dont la profondeur mysté-

rieuse l'attirait, dans le but de les insérer plus tard dans sa belle *Histoire du Lied.*

Pendant son séjour à Munich, au printemps de l'année 1865, Édouard Schuré suivait les cours de philosophie, de littérature, d'esthétique, lorsqu'après avoir assisté à la première représentation de *Tristan et Yseult*, qui fut « la plus grande impression dramatique et artis- de sa vie », il ne put résister au désir d'écrire à Richard Wagner pour lui exprimer son admiration. Cette partie de la vie du poète-philosophe est si importante que nous croyons utile de reproduire les lignes suivantes, qu'il traça pour dépeindre les impressions résultant de sa rencontre avec Richard Wagner[1] :

« C'est alors que l'idée me vint d'écrire à R. Wagner. Je le fis d'autant plus volontiers que la critique allemande l'avait abreuvé de sottises et de quolibets. Les caricatures du maître et de ses héros défrayaient les journaux de Munich. Dans le monde littéraire allemand, j'avais remarqué une totale inintelligence des œuvres de Wagner, une hostilité visible contre sa personne. Ses admirateurs ne formaient encore qu'un petit noyau. L'enthousiasme spontané d'un étranger pouvait-il compenser les flots d'encre et de bile que l'Allemagne déversait en ce moment sur le grand artiste dont elle devait être si fière plus tard ? C'était au moins un hommage dû à celui qui m'avait révélé un monde nouveau. Je ne sais plus au juste le contenu de cette lettre, je me rappelle seulement que j'y mis ces mots : « Votre œuvre m'a rappelé ce mot de Gœthe, que la musique exprime l'inexprimable. Vous

[1] *Souvenirs sur Richard Wagner.* Cette étude comprend trois parties : 1° Munich, 2° Lucerne, 3° Bayreuth. La première partie seule a été publiée.

avez réussi à faire ce qu'aucun poète ni aucun musicien n'a fait avant vous : vous m'avez montré la *genèse de l'amour* ».

« Grandes furent ma surprise et ma joie lorsque, peu de jours après, je reçus une lettre de Wagner qui me priait de venir le voir. Me trouver en présence du grand compositeur me paraissait chose redoutable, et mon cœur battait un peu quand je franchis les Propylées pour entrer dans la *Briennerstrasse*. Wagner habitait là une élégante villa à demi cachée dans un bouquet d'arbres et entourée d'un jardin. J'ouvris la grille, je sonnai à la porte, et un domestique mulâtre m'introduisit dans un petit salon aux tentures sombres, aux tapis luxueux, décoré de tableaux et de statuettes à peine visibles dans un demi-jour mystérieux. Au même instant, un rideau se souleva, et le maëstro parut. Sa main nerveuse serra la mienne, et je me vis en face de l'auteur de *Tristan et Yseult*. Il paraissait fatigué, et ne souriait que par une légère contracture des lèvres. Sa parole était précipitée, il parlait par petites saccades. Après les compliments d'usage échangés, son premier mot fut celui-ci :

« — Votre lettre m'a fait un plaisir extraordinaire. Je l'ai montrée au roi, et je lui ai dit : Vous voyez que tout n'est pas perdu !

« — Comment, m'écriai-je, tout serait-il perdu après la merveille de ces trois représentations ? Vous avez la presse contre vous, mais le public vous suit.

« Il m'interrompit vivement : — Ne croyez pas cela, il n'y comprend rien. Quand un Français s'enthousiasme, à la bonne heure, le voilà parti. Mais les Allemands, ce n'est pas la même chose. Quand par hasard ils sont émus, ils commencent par se demander si leur émotion

est d'accord avec leur philosophie, et ils vont consulter la *Logique* de Hegel ou la *Critique de la raison pure* de Kant, à moins qu'ils n'écrivent dix volumes pour prouver qu'ils n'ont pas été émus et qu'ils ne pouvaient pas l'être. Ah! ce public, cette presse, cette critique, voyez-vous, tout cela est du dernier misérable; cela n'est rien!

« — Alors vous n'êtes pas satisfait?

« — Satisfait? Il se dressa comme un ressort, les yeux étincelants. Satisfait? Oui, quand j'aurai mon théâtre, alors peut-être me comprendra-t-on. Pour le moment, je suis excédé, et vous me trouvez dans un formidable énervement. »

Suit un merveilleux portrait physique et moral de l'auteur de « *Parsifal* » : Face tourmentée et creusée de traits énergiques, bouche rentrante aux fines lèvres à la fois sensuelles et sardoniques, front surplombant, colossal de puissance et d'audace, l'œil bleu voilé de langueur ou fulgurant de désir, — voilà pour le physique; — sa manière d'être variant entre « une réserve, une froideur absolue et une familiarité, un sans-gêne complet », — nature exubérante, protéiforme, ardente, personnelle, excessive en tout, une gaîté souvent débordante, puis, à la moindre contradiction, des accès de colère formidables, qualités et défauts se montrant au grand jour et agissant comme charme sur les uns et comme repoussoir sur les autres, enfin une foi absolue de l'artiste en lui-même et en son idée. Tel est le résumé imparfait du beau profil que trace Schuré, dans ses premiers *Souvenirs*, du maître de Bayreuth.

Depuis l'année 1865, le poète et le musicien se revirent deux fois, en 1869 à Lucerne et, en 1876, à l'inauguration du théâtre de Bayreuth.

Frappé par ce «pouvoir de suggestion» que Wagner possédait à un haut degré, et que subirent tant de personnes ensorcelées par sa poésie et sa musique, séduit au plus haut degré par le drame musical, tel qu'il avait été conçu par le réformateur et qui allait être «la plus haute manifestation de l'homme et la révélation d'une humanité supérieure», Édouard Schuré devait enfanter à son tour ce beau livre, le *Drame musical*, qui jeta *ab ovo* une lumière si vive sur les tendances et les œuvres de Wagner.

Mais, auparavant, paraissait son premier ouvrage, l'*Histoire du Lied*, résumé de ses travaux en Allemagne, qui développa en France le goût de la poésie populaire, et aida à préparer le mouvement du *Folklore*. Ce fut en 1868 que fut éditée l'*Histoire du Lied;* elle a eu deux éditions. Le but poursuivi était la régénération de la poésie française par l'étude de la poésie populaire et primitive. Que de belles et jolies pages il y aurait à citer dans cette apothéose du Lied, qui «n'est pas seulement de la poésie, mais de la musique, même sans la mélodie», et dont les principaux chapitres exposent tour à tour la découverte de la poésie populaire, la naissance du chant populaire, l'idylle dans les bois, les aventuriers, l'épopée et la tragédie de l'amour, la vie religieuse, la mort et la résurrection du Lied, Gœthe, le Lied du XIXe siècle; — la conclusion révèle ce qui manque à la poésie lyrique en France!

* * *

Dès l'année 1866 Édouard Schuré s'était fixé à Paris, fréquentant les bibliothèques publiques, les concerts, les théâtres, amoncelant déjà des matériaux pour l'avenir et

se formant, avec sa nature si pleine de cœur et de franchise, un noyau d'amis lettrés, dont le cercle devait s'étendre peu à peu. Parmi les familiers de la première heure on pourrait citer le regretté Victor Nessler, compositeur, frère de la dévouée et aimante compagne que se donna en 1866 Schuré, et qui était fille de M. Charles Nessler, pasteur à Barr (Alsace). Puis s'attachèrent à lui l'historien Rodolphe Reuss, le charmant poète Jean Aicard, Charles de Pomairols, auteur du livre sur Lamartine, Gabriel Monod, Charles Wagner, à qui l'on doit ces deux beaux ouvrages *Jeunesse* et *Vaillance*, Gaston Paris, d'autres encore, au nombre desquels est fier de se ranger celui qui rédigea cette modeste étude; — et, parmi les femmes de lettres, Mmes de Beaumont-Castries, Mignaty, de Morsier, Bory (Charles Vincent), enfin Mme Alfred Ott, l'excellente musicienne, fanatique de Schumann et de Brahms.

Ce fut sur la recommandation de Sainte-Beuve qu'il entra, en avril 1869, à la *Revue des Deux-Mondes*, avec un article sur Richard Wagner, qui mettait pour la première fois en pleine lumière le génie du poète-compositeur et sa réforme théâtrale. Quel soubresaut durent faire les lecteurs habituels de la docte Revue, lorsqu'après les articles dans lesquels Scudo avait traité Wagner de « superbe réformateur du sens commun », à propos des concerts donnés par lui en 1860 au Théâtre-Italien, et jugé, en 1861, le *Tannhœuser* « un mauvais ouvrage », ils lurent les lignes enthousiastes que le futur auteur du *Drame musical* écrivait pour célébrer, dans une langue poétique, les vertus de l'œuvre du réformateur de l'opéra. Cette belle étude fit d'autant plus de bruit qu'elle tranchait complètement avec les opinions musicales de la Revue;

on peut affirmer, sans être taxé d'exagération, que ce fut à partir de cette époque que Richard Wagner attira en France l'attention sérieuse des gens de lettres et des penseurs.

Pendant la guerre franco-allemande, en 1871, Schuré publia à Genève une brochure intitulée : *L'Alsace et les prétentions prussiennes*, destinée à répondre victorieusement aux théories germaniques relatives au droit historique de l'Allemagne sur l'Alsace.

Jusqu'à cette époque, la terre de Beauté, la patrie de Virgile et de Dante lui était inconnue. Le séjour qu'il fit de 1872 à 1874 en Italie et notamment à Florence lui révéla des horizons nouveaux. Ses études sur l'histoire de la poésie et de la musique furent continuées avec activité dans ce cadre merveilleux, sous les regards bienveillants d'une femme remarquable, Mme Mignaty, dont le plus beau livre, « *La Vie et l'Œuvre du Corrège* », a été écrit en français ; cette fille de la Grèce appartenait à toutes les nations. D'une culture supérieure et d'une intuition universelle, « elle s'était préoccupée des problèmes de la nature et de l'âme ». Elle croyait en Dieu, et réveilla en celui qui fut son ami la foi qu'il affirma dans le vibrant discours prononcé sur sa tombe, alors qu'elle s'éteignit sous le beau ciel bleu de Florence le 30 septembre 1887.

De retour à Paris, en 1875, Édouard Schuré fit enfin paraître son bel ouvrage : *Le Drame musical*[1]. Ce livre, « qui ne s'adresse point à l'heureux public trouvant dans le théâtre contemporain la pleine satisfaction de ses be-

[1] Cette première édition forme deux beaux volumes gr. in-8°, édités par la Librairie Fischbacher à Paris. Une deuxième édition a été publiée, en 1886, dans un format réduit, puis une troisième en 1895.

soins esthétiques », est trop connu des artistes pour que nous pensions devoir insister sur sa valeur. Divisé en deux volumes, dont le premier expose l'histoire de la musique et de la poésie dans leur développement successif, et, le second, Richard Wagner, son œuvre et son idée, le *Drame musical* puise dans la Grèce antique les éléments primitifs de l'union de la musique et de la poésie sur le terrain du drame, indique sa renaissance « dans le grand courant de la poésie européenne et de la musique symphonique moderne » et expose sa réforme complète par la tentative la plus hardie qui ait été faite depuis celle de Gluck et qui est due à Richard Wagner. Si Édouard Schuré a placé dans une auréole de gloire le nom et les œuvres du Maître de Bayreuth, il a lui-même, en composant cette superbe étude, escaladé le ciel à sa suite.

Pendant la période qui s'étend de 1875 à 1889, notre auteur, à l'exception d'articles publiés dans la *Revue des Deux-Mondes*, abandonne la prose pour la poésie. Successivement paraissent, en 1876, *Les Chants de la Montagne,* en 1879 *Mélidona,* en 1884 *Les Légendes de l'Alsace*, et en 1887 *Vercingétorix*, drame en cinq actes.

Les *Chants de la Montagne* renferment surtout des poésies de jeunesse. Le lyrisme, nous l'avons déjà indiqué, fut la première forme d'expression de sa pensée, la note intime et fondamentale de son âme : il confia souvent à ses amis son regret de n'être pas musicien, tant il aurait eu de bonheur à s'exprimer dans la belle langue des sons. Son activité poétique, littéraire et philosophique n'a donc été pour ainsi dire qu'un moyen détourné pour se consoler de n'avoir pu se livrer à la composition. Aussi la musique chante-t-elle dans ses *Chants de la Montagne;* on y perçoit l'influence du Lied à côté d'une originalité

qui se cherche. Ils se terminent par un poème, *Les Lutteurs,* dont les personnages sont Prométhée, Hercule et Lucifer, et qui laissent entrevoir les tendances du poète à la philosophie et au symbolisme des grands mythes.

Mélidona est encore un essai de jeunesse, reflet des impressions d'Italie. C'est une histoire d'amour qui se passe mi-partie dans l'île de Capri, mi-partie dans l'île de Crète pendant une insurrection.

Les Légendes de l'Alsace donnent une note plus sérieuse ; l'œuvre est plus objective. La *légende,* le *lyrisme,* la *musique* sont les trois *Leitmotive* qui, depuis l'enfance, ont marqué de leur empreinte ineffaçable la vie littéraire d'Édouard Schuré. Il les a toujours considérés comme ce qu'il y a dans l'homme de plus spontané, de plus intime de plus éternel et par conséquent de plus libre et de plus éloigné de toute convention mondaine, de toute empreinte étrangère. Frappé du charme naïf, du sens profond de quelques-unes des légendes alsaciennes, il fut pris du désir de les raconter poétiquement et à sa manière; celles qui le tentèrent le plus furent Sainte-Odile (légende mérovingienne) et Richardis (légende carlovingienne), qui se rattachent à cette charmante contrée des Vosges qu'il a le plus habitée. Mais son principal objectif était de mettre en lumière toutes les grandes époques de l'Alsace et de montrer comment et pourquoi, dans le cours des temps, cette province s'était attachée à la France. Aussi fut-il amené, d'une part, à remonter aux époques celtiques et préhistoriques du *Mur païen;* de l'autre, à travers le moyen âge et la Renaissance, à redescendre jusqu'à la Révolution française. La même idée fut poursuivie par lui, mais plus tard, dans les *Légendes de France,* dont nous aurons à parler en temps et lieu.

Le drame de *Vercingétorix* n'a pas été conçu comme œuvre de théâtre, mais comme « conception indépendante et spontanée », dans une pensée purement poétique et avec l'idée de faire revivre un trésor national. Ce qui a subjugué Édouard Schuré dans *Vercingétorix*, c'est l'homme qui succombe pour une noble cause. La légende y apparaît également, représentée par la Druidesse voyante et prophétesse. Le poète a reconnu lui-même que la forme de son drame ne répondait pas à toutes les exigences des maîtres de la poésie contemporaine ; mais il a voulu laisser à son œuvre la rudesse et la forme que comportait le sujet. Le but a été atteint ; la composition est fière et digne du héros qui conçut, le premier, notre unité nationale.

Mais voici, avec le *Drame musical*, l'œuvre qui fut pour ainsi dire le résumé de toute la vie d'Édouard Schuré, de toute sa pensée et de tous ses efforts précédents. *Les Grands Initiés* seront pour leur auteur ce que fut *la Vie de Jésus* pour Ernest Renan. Ils touchent à la fois à la poésie, à l'histoire religieuse et à la philosophie transcendante. D'une conception nouvelle et hardie l'ouvrage raconte le mouvement religieux de l'humanité depuis les temps védiques jusqu'au christianisme. Religions et philosophies pivotent autour de cette science occulte connue en Grèce sous le nom de doctrine des Mystères, chez les premiers chrétiens sous le nom de Gnose, chez tous les peuples sous des formes diverses. Les personnages légendaires ou historiques ont été ressuscités d'une manière vivante. Voici leur cycle qui joint l'Orient à l'Occident : Rama, Krichna, Hermès, Moïse, Orphée, Pythagore, Platon, Jésus. La *Mission du Christ* ne coûta pas moins de sept mois d'études et de

méditations à l'auteur; sans être orthodoxe elle s'éloigne de l'exégèse d'Ernest Renan.

Comment fut conçu le livre? La belle dédicace inscrite à la première page nous le dira... Margherita Albana Mignaty en fut l'inspiratrice.

« Sans toi, ô grande âme aimée, ce livre n'eût point vu le jour. Tu l'as couvé de ta flamme puissante, tu l'as nourri de ta douleur, tu l'as béni d'une divine espérance.

. . . . . .

« Si quelque chose de moi devait survivre parmi nos frères, dans ce monde où tout ne fait que passer, je voudrais que ce fût ce livre, témoignage d'une foi conquise et partagée. Comme un flambeau d'Eleusis, orné de noir cyprès et de narcisse étoilé, je le voue à l'Ame ailée de Celle qui m'a conduit jusqu'au fond des Mystères, afin qu'il propage le feu sacré et qu'il annonce l'Aurore de la Grande Lumière. »

Voici une profession de foi qui en dit plus long que bien des pages longuement développées. Ainsi, la direction nouvelle de la pensée d'Édouard Schuré fut due à son intimité intellectuelle avec cette femme qu'il jugeait remarquable par son enthousiasme ardent pour le Bien et le Vrai, par sa grande force de volonté, par son mysticisme. La poésie et l'art avaient été pour cette nature d'élite une passion intense, à laquelle étaient venues s'adjoindre la curiosité et la recherche de l'occultisme. Ce fut pour Schuré une initiatrice au spiritualisme expérimental qui le mena à la certitude inébranlable du triomphe prochain de l'idéalisme sur le positivisme et le matérialisme. Il en arriva à secouer le joug de cette philosophie qu'il jugeait desséchante, inaugurée par Renan et Taine, et dont ils ont été les plus brillants apôtres.

Persuadé que l'école positiviste, si elle prenait le dessus, finirait par tarir à sa source la volonté humaine et l'espoir divin, ainsi que toute poésie et toute foi, il arriva peu à peu à se former une idée nouvelle de l'homme, de l'âme et de l'univers, — se rapprochant de plus en plus des grandes théosophies orientales (Brahmanisme et Hermétisme égyptien). L'histoire de l'humanité lui apparut sous un jour aussi éloigné de la doctrine orthodoxe chrétienne, d'après laquelle il n'y a qu'une seule révélation, celle du peuple juif et du Christ, — que de la doctrine matérialiste, prônant la supériorité de la matière, et de la doctrine positiviste, qui prétend que les causes premières nous sont à jamais fermées.

Pour lui la révélation est continue à travers les âges; car chaque âme vivante la sent en soi. Donc les grandes religions, depuis le védisme et l'antique religion égyptienne jusqu'au christianisme, en sont les manifestations partielles, successives et progressives; leurs fondateurs en sont les prophètes et les inspirés, chacun dans sa mesure, selon sa lumière et sa mission spéciale. Pour les comprendre, il faut pénétrer à travers l'obscurité des documents et des traditions jusqu'au fond de ces grands révélateurs en proie à l'influx divin. Or cela n'est possible que par l'*Intuition* et l'*Imagination*, qui recréent le tout d'après la vérité centrale, directement vue et comprise. Celle-ci une fois saisie, on pourra se tromper sur les accessoires, mais non sur l'âme même des grands prophètes et de leurs œuvres.

Telle est l'idée fondamentale d'où naquirent *Les Grands Initiés*. Par la nature même de sa conception le livre a un côté philosophique qui se dévoile surtout dans l'*Introduction sur la doctrine ésotérique*, dans Hermès,

Moïse et Pythagore, — mais aussi une partie poétique et pittoresque qui éclate dans la légende de *Krichna*, *Orphée*, *Les Mystères d'Éleusis* et dans l'initiation de *Jésus*. La hardiesse, la nouveauté du point de vue, des idées et de la méthode diamétralement opposée à la science officielle, à la théologie catholique et à la philosophie universitaire, — l'élévation avec laquelle les divers chapitres de ce puissant ouvrage ont été traités, ont donné à l'œuvre un retentissement, qui n'est pas près de s'éteindre, puisqu'une seconde édition vient d'être publiée et est presque épuisée.

* * *

Le 16 mai 1887, Édouard Schuré prononça un vibrant discours à l'Hôtel Continental, au banquet offert à Charles Lamoureux à la suite de l'interruption forcée des représentations de *Lohengrin* au théâtre de l'Eden. Il affirmait ainsi sa profonde et constante admiration pour le grand compositeur, dont il avait été un des premiers à proclamer le génie, comme il adressait un hommage à celui qui avait bien mérité de l'Art en révélant un chef-d'œuvre au public français.

Son adoration pour la divine Psyché et les pages qu'il lui consacrait ne l'empêchaient pas de revenir toujours à Euterpe, sa première passion. Ses voyages à Bayreuth, à Munich l'attachèrent plus que jamais à l'œuvre wagnérienne et lui permirent d'écrire le premier chapitre de ses « *Souvenirs personnels sur Richard Wagner* », dont les seconde et troisième parties verront bientôt le jour.

De Bayreuth, où il se trouvait dans l'été de 1891, il nous écrivait :

« Ah ! ces cinq jours de Bayreuth, quelle inénarrable jouissance artistique! *Tannhœuser*, avec le ballet du Venusberg représenté selon les intentions de Wagner et son admirable troisième acte, a été une révélation pour moi. *Tristan*, joué par Alvari, et *Iseult* par Mme Sucher, excellente dans ce rôle, formaient un ensemble saisissant. Le troisième acte a fasciné et entraîné le public. Enfin *Parsifal* est merveilleux, cette année. Van Dyck s'est surpassé; quant à l'orchestre, il est au-dessus de tout ce que l'on peut imaginer comme fondu, *nuancement* et perfection. Ces représentations, malgré quelques taches et insuffisances de détail qui se perdent dans la beauté de l'ensemble, sont le dernier mot du Théâtre et de l'Art... Qui n'a pas été à Bayreuth n'a pas vécu son XIXe siècle. Il ne sait pas ce que le théâtre *idéal* est devenu par la puissance de ce colossal génie; il ne sait pas ce qu'il promet encore à l'avenir de l'Humanité. »

Le désir impérieux qu'avait l'auteur du « *Drame musical* » de donner à ses travaux une impulsion toujours nouvelle, lui fit étendre le cercle de ses voyages. C'est ainsi que, partant à la découverte de l'âme celtique, et cherchant une révélation dans les lieux même où vécurent ceux qui inspirèrent nos grandes légendes, il visita en 1889 les splendides paysages de la Savoie, ce lac d'Annecy si poétiquement encadré dans ses vertes et neigeuses montagnes, puis la Grande-Chartreuse, où il recueillit une multitude d'impressions et de souvenirs sur saint Bruno. Dans les années 1890 et 1892 il séjournait en Bretagne, ce pays de la légende par excellence, dont

la physionomie est restée originale, en dépit des chemins de fer : la moisson fut abondante. Le mont Saint-Michel, la pointe du Raz, la ville d'Ys, la forêt de Brocéliande, Merlin l'enchanteur et la fée Viviane, Taliésinn..., pays et personnages se présentèrent à lui avec une vive et ardente intensité. Ces grandioses et poétiques impressions ajoutées à celles qu'il avait réunies sur sa chère Alsace lui permirent d'écrire « l'histoire du génie celtique en ses périodes vitales ». C'est ainsi que parurent brillamment en 1892 « *Les Grandes Légendes de France* ».

Elles étaient la continuation des idées qui s'étaient fait jour pour la première fois dans les poèmes sur « *Les Légendes de l'Alsace* ». Par ses essais de résurrection de personnages appartenant à notre tradition nationale, Édouard Schuré tenait également à prouver aux artistes, aux poètes, aux musiciens français qu'il existait encore dans nos légendes si négligées jusqu'à ce jour des trésors inexplorés.

A côté des pages où sont magistralement exposées les figures de ces prophètes de notre race « qui savaient le passé et voyaient l'avenir », il en est d'autres dans lesquelles l'élément pittoresque domine, et qui sont tracées avec un rare bonheur.

En voici quelques extraits, relatifs aux environs d'Aix-les-Bains et à la Grande-Chartreuse :

« La vie bruyante d'Aix-les-Bains frôle à peine le lac du Bourget, qui dort là tout près, dominé par les pentes sévères de la dent du Chat. Il n'en est pas troublé dans sa solitude ; une tristesse vivante y plane toujours. Aujourd'hui que le siècle finissant interroge ses origines, il se ressouvient avec émotion du poète qui le charma d'abord. Grâce à la magie de ses vers, ce paysage mé-

lancolique aura toujours le don d'évoquer ce poète et la femme immortalisée par lui. Dans l'histoire de la poésie, le lac du Bourget s'appelle le lac de Lamartine. De ses anses perdues, de son miroir limpide s'est élancé vers des régions inexplorées le génie lyrique de la France au XIXe siècle. Les Grecs, qui honoraient les poètes comme des demi-dieux, auraient peut-être consacré ce souvenir, en sculptant dans une des grottes du rivage la Muse de Lamartine, sous la figure de cette jeune femme passionnée qui se traîne comme une ombre ardente cherchant la vie éternelle dans « les pages de la vingtième année » : « Son regard », dit celui qui fut aimé de la belle mourante, « semblait venir d'une distance que je n'ai jamais mesurée dans aucun œil humain. » Les ducs de Savoie ont leurs monuments dans l'abbaye de Hautecombe. Assise sur son promontoire comme sur un sarcophage blanc, elle projette son ombre violette sur les flots bleus. Mais elle a passé sur ce lac, sans y laisser une trace, la pâle Muse, l'Amante mystérieuse qui fit vibrer dans cette grande âme le sentiment de l'Infini dans l'Amour! »

Pénétré du sentiment profond, que M. E. Scherer appelle très justement « l'adoration soumise de la nature », É. Schuré nous transporte ensuite dans ce paysage grandiose et sauvage de la Grande-Chartreuse. Merveilleux décor que le poète et le penseur brosse avec un pinceau hardi!

« Deux rochers fièrement dessinés surgissent du lit même du torrent. C'est le vestibule du désert que fermait autrefois un mur fortifié. Plus d'un homme pris par la vocation de la vie érémitique a dit un dernier adieu à tous les biens terrestres en franchissant ce seuil. Aujour-

d'hui on y entre librement par une route carrossable. A peine y a-t-on pénétré, qu'on tombe sous le charme d'un grandiose enchantement. Les plus superbes forêts de France tapissent de haut en bas la gorge étroite et profonde. On dirait que le désert déploie ici toute sa splendeur végétale pour mieux attirer le pèlerin dans son austère prison. Il a jeté sur le puissant relief des montagnes un grand manteau de velours vert que le hêtre égaie de sa note vive et où chatoient les nuances variées du charme, de l'érable et du frêne. Plus haut, les sapins sombres escaladent en bataillons serrés les pentes abruptes jusqu'aux crêtes de rochers inaccessibles, dont la ligne saccadée monte dans le ciel par bonds téméraires. L'effort ascensionnel de ces montagnes parle de la puissance de l'esprit, tandis que leur flore arborescente témoigne de la beauté et de l'inépuisable fécondité de la nature. Les rares disciples du renoncement qui prennent cette route pour chercher un asile suprême dans la Grande-Chartreuse peuvent voir une dernière image des séductions et des tentations de la vie dans ces fleurs attirantes qui poussent sous bois : la digitale cramoisie, le trolle jaune et l'orchis capricieux; ils peuvent saluer une dernière fois les chimères décevantes dans le cytise qui balance sa pluie d'or sur les escarpements, dans la rose sauvage qui s'effeuille sur les précipices.

« Au pont de Saint-Bruno, le paysage devient encore plus imposant et prend soudain un caractère religieux. La haute montagne qui ferme l'horizon figure une immense cathédrale blanche, hérissée de flèches et clochetons noirs. Car d'épaisses sapinières recouvrent ces cimes. Au pied de ses contreforts ondoie un océan de forêts qui roule ses vagues dorées en cataracte de ver-

dure jusque dans le lit du ravin où le torrent gronde encaissé à une profondeur vertigineuse.

« La rampe longe maintenant le mur perpendiculaire de la montagne. Tout à coup une roche aiguë de forme pyramidale se dresse au beau milieu de la gorge comme pour intercepter le chemin. C'est la seconde porte du désert, plus hautaine, plus menaçante que la première. La croix de fer qui la surmonte semble dire au voyageur : « Vous qui entrez laissez toute espérance. Quiconque franchit ce seuil ne revient plus sur ses pas. »

Arrêtons la citation sur cet épiphonème; car nous serions entraînés à donner presque tout le récit de ces ascension et visite au couvent de la Grande-Chartreuse, à la cité du silence, dont le Tasse proclamait le mélancolique bonheur, lorsqu'après une vie orageuse il se retira dans un couvent près de Rome.

* * *

Par une froide soirée de décembre 1892 nous sortions d'un concert où nous avions entendu quelques belles pages de J. S. Bach et de Schumann. Au moment de monter en voiture Schuré nous fit cet adieu : « De longtemps je n'ouïrai les œuvres des maîtres que nous aimons; car je pars pour un lointain voyage. Je ne vous reverrai, mon très cher, que dans le cours du mois de mai 1893. » Ce voyage qu'il entreprenait, il l'avait médité depuis plusieurs années et avait vu souvent avec les yeux du rêve les trois pays d'où procède essentiellement la civilisation européenne par la Science, la Religion et l'Art : l'Égypte, la Palestine et la Grèce. Aujourd'hui c'était avec les yeux du corps qu'il désirait les contempler

et s'en donner une vivante impression, afin de pouvoir jeter, un jour, un coup d'œil plus sûr et plus pénétrant sur l'avenir.

Véritable excursion à la vapeur, dans laquelle les tableaux se déroulèrent d'une manière vertigineuse et où le voyageur assista à ce panorama mouvant de mers, terres, fleuves, temples, pylones, tombeaux, mosquées, pyramides; déserts, forêts de palmiers, danses d'almées, — fellahs, Abyssiniens à la haute stature, Nubiens couleur de café, Arméniens en turban noir, coptes sombres, femmes de harem voilées de mousseline blanche, Juifs au regard humble et soumis, Arabes à la démarche fière, Bédouins misérables, — éblouissement de fez rouges, de turbans blancs, verts, bleus et jaunes, de caftans et de couffiehs multicolores.

Du Caire, Schuré s'embarqua le 11 janvier 1893 pour faire cet admirable parcours du Nil qu'avait également entrepris, d'octobre à décembre 1869, Eugène Fromentin, et qui lui inspira des notes si personnelles, si pittoresques. Ce voyage, où l'on voit défiler devant soi toute l'Égypte ancienne, depuis les Pyramides et Memphis jusqu'aux colossales ruines de Thèbes et au ravissant temple d'Isis, dans l'île de Philée, au delà des cataractes, lui sembla un enchantement non interrompu. Outre l'intérêt historique, artistique et religieux des monuments, il y a encore et surtout la magie indescriptible de la lumière : couchers de soleil, clairs de lune, aurores sur le Nil sont des représentations aussi variées, aussi riches, dans leur genre, que celles de Bayreuth. La musique qui s'en dégage est malheureusement intraduisible et incommunicable.

En Palestine, le temps ne lui fut pas favorable : pluie

diluvienne, — tempête de neige sur le Liban et l'Anti-Liban. Il ne put jouir des magies du soleil et des splendeurs des nuits orientales. Malgré tout, cette vie errante, à cheval, à travers ces terres légendaires, que nos rêves d'enfant nous ont toujours montrées revêtues d'une troublante poésie, l'intéressa vivement : Jérusalem, Damas, Balbek, cette dernière surtout, que Michel de Vogué appelle « un des plus étonnants et plus magnifiques témoins des civilisations disparues ». Si la Galilée n'eut pas pour lui tout le charme qu'il en attendait, la Grèce fut plus accueillante ; les impressions recueillies à Athènes sur l'Acropole, à Éleusis et à Olympie furent des plus intenses. Le mauvais temps l'avait encore persécuté sur la mer Égée et jusqu'au Pirée. L'Acropole, par la pluie, ne lui apparut d'abord qu'à l'état de squelette. Si pieusement entretenues que soient toutes ces ruines, elles font un triste effet lorsqu'on songe à tout ce qu'il faudrait y replacer de colonnes, de statues, de couleurs pour reconstituer l'Acropole d'autrefois, Pallas sortant toute armée du cerveau de Jupiter. Mais un coup de soleil sur ce marbre du Pentélique, et tout revit quand on embrasse dans son ensemble l'indescriptible paysage environnant, d'une variété de plans et de lignes, et d'une harmonie uniques. A travers ces ruines du passé, la nature manifeste, par la profusion de sa flore, sa puissante vitalité, l'éclat de sa gloire immortelle, que chanta si éloquemment, dans « *Les Trophées*, » José-Maria de Heredia. Une ascension au Pentélique, une pointe dans le Péloponèse, Olympie, puis Corfou, complétèrent le ravissement de notre voyageur, en lui faisant voir dans son intimité la vraie nature grecque, d'une sauvagerie élégante et d'une grâce si fière.

De ces inoubliables souvenirs ont déjà pris naissance «*Les Sanctuaires d'Orient et l'Égypte musulmane*», parus dans la *Revue des Deux-Mondes* le 15 novembre 1893; ces pages ne sont que le prélude d'études plus importantes qu'Édouard Schuré prépare sur l'Égypte ancienne. Il a publié récemment un volume de poésie, «*La Vie mystique*», dans lequel «l'âme, dont il a entendu la voix toujours grandissante, depuis les mystérieux appels de la jeunesse jusqu'aux solennels commandements de l'âge mûr, parle et s'affirme», — puis une étude psychique, *L'Ange et la Sphinge*, qui est une véritable transformation du roman moderne par l'emploi habilement fait de deux forces, le naturel et le surnaturel. Comme l'a si bien écrit M. H. Bérenger, elle prendra place «parmi les chefs-d'œuvre de l'imagination française, et — ce qui vaut encore mieux — de l'âme française.»

Sollicité par les écrivains de la Revue «*L'Art et la Vie*», qui avaient organisé une nouvelle série de conférences conçues dans un esprit de rénovation idéaliste, Édouard Schuré analysa, le 19 mars 1896, au Théâtre d'application, à propos d'Ibsen, le drame de la vie intérieure. Ne cherchant pas à faire l'histoire de l'ibsénisme en France, il s'évertua à faire ressortir, dans une langue noble et poétique, les qualités extérieures et intérieures du grand dramaturge norvégien. «Le secret de sa force vient de ce qu'il nous apporte un nouveau concept de la vie et de ce qu'il a su lui donner une expression dramatique. Ce concept peut se résumer en un seul mot: *le triomphe de la vie intérieure.*» Développant cette pensée, il convia ses auditeurs à un rapide et lumineux voyage dans le monde de l'âme, en développant trois chefs-d'œuvre d'Ibsen: *Rosmersholm,* le drame de la Passion;

Maison de poupée, le drame de la Conscience; *Brand,* le drame de la Foi.

Et, comme conclusion, après avoir résumé le caractère essentiel du théâtre d'Ibsen et défini sa conquête dans le domaine de l'art et de la pensée pour le présent et pour l'avenir, il exposa très crânement ses théories, diamétralement opposées à l'École positiviste, notamment à celles de Taine et de Renan. Retournant leur thèse qui affirme : « C'est le corps qui produit le phénomène éphémère de l'âme; c'est le milieu qui détermine l'individu ; c'est la société qui se reflète sur l'art », il proclama hautement et dans un bel accent de lyrisme :

« C'est l'âme immortelle qui sculpte le corps à son image ; c'est l'individu fort et conscient qui féconde et transforme la société; c'est l'Art sauveur qui crée la Vie. »

* * *

La figure d'Édouard Schuré, prise de profil, accuse une ressemblance avec le héros national qu'il a chanté, Vercingétorix, tel que l'a représenté la statuaire moderne. De haute stature, les cheveux longs négligemment rejetés en arrière, le front largement développé, les yeux d'une expression très particulière, rendue encore plus sensible par une myopie assez marquée, le visage imberbe, à l'exception de la moustache recouvrant la lèvre supérieure, l'aspect toujours jeune et alerte, tel se présente, au point de vue physique, l'auteur du « *Drame musical* » et des « *Grands Initiés* ».

Souvent ses pensers l'absorbent si profondément qu'ils l'enlèvent à son milieu : il rêve éveillé, entièrement étranger à ce qui se passe autour de lui, n'entendant

même pas les questions qui lui sont posées, et sortant tout à coup, brusquement, de cet état pour ainsi dire léthargique, pour émettre avec vivacité et chaleur les idées qui lui sont chères. Pas l'ombre de pose ou d'affectation ; la simplicité et la modestie se laissent entrevoir dès le premier contact.

Ceux qui ont eu le bonheur de pénétrer dans son intimité ont pu apprécier les hautes qualités du cœur, la franchise, l'amabilité et la serviabilité qui lui ont gagné les sympathies et les dévouements de ses amis.

« *Habent sua fata libelli!* » Telle pourrait être sa devise ; car il a toujours écrit sous l'empire d'un profond amour pour l'Art, sans se soucier de plaire à telle ou telle fraction du public et considérant la littérature uniquement comme un moyen de faire triompher ses idées.

La Beauté, il l'a chérie de toute la puissance de son âme, qu'elle s'appelât Vénus ou Hélène ! C'est un autel qu'il a dressé à la déesse, en affirmant et proclamant les splendeurs du *Beau éternel* qui, planant au-dessus du temps et de l'espace, défient les siècles. En s'élevant si haut dans cet idéalisme, il a pénétré dans le grand arcane de l'Art, qui est, au fond, le même que celui de la Science et de la Religion : Unité dans la variété, vérité immuable sous le voile changeant de Maïa !

C'est parce qu'il a adoré cette immortelle et immuable Beauté, qu'Édouard Schuré aura mérité une place dans le cénacle des plus grands artistes et penseurs du XIXe siècle.

TABLE DES MATIÈRES

Pages

ALEXIS DE CASTILLON 3

PAUL LACOMBE 33

CHARLES LEFEBVRE 59

JULES MASSENET.

I. 1842—1863. Souvenirs de la Savoie. — Jean Jacques Rousseau. — Mme de Warens. — Les ascendants. — Mlle de Marancourt. — Naissance à Montaud (Loire). — Séjour à Paris. — Admission au Conservatoire. — Séjour à Chambéry. — Les leçons de piano. — La fuite. — La rentrée au Conservatoire. — Tableau des études. — Berlioz et Massenet. — Place de timbalier au Gymnase et au Théâtre lyrique. — La classe de Bazin. — Jugement d'Ambroise Thomas. — Le Prix de Rome avec la cantate *David Rizzio* . . . 131

II. 1864—1870. *Italia.* — Berlioz. — Le séjour à la Villa Médicis. — Notes autobiographiques. — Le graveur Chaplain. — L'air du berger de Subiaco. — Gounod et Fanny Mendelssohn. — F. Liszt. — Mlle de Sainte-Marie. — Les premières adorations. — Départ de Rome. — Voyage en Allemagne et en Hongrie. — *Les Scènes de bal.* — *Les Scènes Hongroises.* — Retour en Italie. — Le mariage. — *Grande ouverture de Concert.* — *Requiem.* — *Pompéia.* — Le Casino de la rue Cadet. — *Première Suite d'orchestre* aux Concerts Pasdeloup. — La critique d'Albert Wolff. — La

Pages

réponse de Th. Dubois. — *La Grand'Tante* à l'Opéra-Comique. — Exposition universelle de 1867. — *Les Noces de Prométhée* de Saint-Saëns. — La rencontre avec Hartmann. — *Le poème d'Avril.* — Projet de *Manfred.* — Concours pour la *Coupe du roi de Thulé.* — L'influence wagnérienne (?) — L'année lugubre. — *Méduse.* — *Le poème de souvenir.* 138

III. 1871—1875. *Deuxième Suite d'orchestre.* — Opinion de Massenet sur Pasdeloup. — *Introduction et Variations.* — Subvention de 500 fr. — *Don César de Bazan.* — Toujours les tendances wagnériennes (?) — La fille de Gounod. — *Les Érynnies.* — *Marie-Magdeleine.* — Entrevue avec Pasdeloup. — Mme Viardot. — Exécution à l'Odéon. — Lettre d'A. Thomas. — Souscription du Ministère des Beaux-Arts. — *Les Scènes pittoresques* aux Concerts du Châtelet. — Pasdeloup et les Concerts populaires. — Ouverture de *Phèdre.* — *Don César de Bazan* à Vienne. — *Les Scènes dramatiques* à la Société des Concerts. 154

IV. 1875 (suite) — 1876. *Ève* au Festival de la « *Société d'harmonie sacrée* ». — Les textes dénaturés. — L. Gallet. — Renan. — Article d'Octave Fouque. — « La Vie de Jésus » du Dr Strauss. — Lettre de Charles Gounod. — Mort de Georges Bizet. — *Lamento* pour orchestre aux Concerts Colonne. — La muse folâtre : *Bérengère et Anatole* (Saynète) ; — Le *Roman d'Arlequin.* — Nomination au grade de chevalier de la Légion d'honneur 167

V. 1877—1879. *Le Roi de Lahore.* — Exposition universelle de 1878. — Voyages à l'étranger. — Nomination aux fonctions de professeur de composition au Conservatoire. — Élection à l'Institut. — Un télégramme. — Festival de l'Hippodrome. — Kermesse à l'Opéra. — Marche héroïque de Szabady. — Notice sur François Bazin 172

VI. 1880—1883. *La Vierge* à l'Opéra. — Insuccès. — Faute commise par Massenet. — Première représentation d'Hérodiade à Bruxelles. — Les textes des légendes sacrées, dénaturés. — *Les Scènes alsaciennes.* — *Hérodiade* à Nantes 183

Pages

VII. 1884—1888. *Manon*. — Les héroïnes de Massenet. — *Hérodiade* au Théâtre Italien. — *Le Cid* à l'Opéra. — Facilité du compositeur égale à celle de Saint-Saëns. — Expansion de Gounod. — Massenet reçoit la rosette d'officier de la Légion d'honneur 190

VIII. 1889. *Les Érynnies* à l'Odéon. — Opinion de Jules Lemaître. — Théories de Grétry. — *Esclarmonde* à l'Opéra-Comique. — Un pas en avant vers le drame lyrique. — Critiques de la presse. — *Esclarmonde à Bruxelles* . . . 199

IX. 1890—1892. *Le Mage* à l'Opéra. — La réclame envisagée comme *leitmotiv*. — Collaboration de MM. Richepin et Massenet. — Insuccès. — *Werther* à Vienne. — Un souvenir de Bayreuth par M. Théodore de Wyzéwa. — Adaptations musicales de l'œuvre de Gœthe. — Réussite de la partition de Massenet. — Discours à l'inauguration de la statue de Méhul à Givet. 221

X. 1893. E. Reyer, poète. — J. Massenet, vélocipédiste. — *Werther* à Paris. — Opinion de la presse. — Méthode de travail révélée par Massenet. — Mise au point de *Kassia*. — *Marie-Magdeleine* à la « Société des grands Concerts » de l'Eden 234

XI. 1894. Une lettre de Massenet. — *Thaïs* à l'Académie Nationale de musique. — Le roman d'Anatole France. — L'amour sacré et l'amour profane. — La prose mélique de M. Louis Gallet. — La partition. — *Le Portrait de Manon* à l'Opéra-Comique 244

XII. 1895—1896. *La Navarraise* à l'Opéra-Comique. — Centenaire de l'Institut. — Massenet promu au grade de commandeur de la Légion d'honneur. — *Thaïs* à Bruxelles. — La direction du Conservatoire : refus de Massenet 248

XIII. Conclusion 256

ANTOINE RUBINSTEIN 265

ÉDOUARD SCHURÉ 307

IMPRIMERIE ALSACIENNE ANC^t G. FISCHBACH, STRASBOURG. — 590.

LIBRAIRIE FISCHBACHER, 33, Rue de Seine, à PARIS

PARSIFAL ET L'OPÉRA WAGNÉRIEN *avec les principaux motifs des drames lyriques de Wagner*, par EDMOND HIPPEAU. 1 vol. in-8. 2,50

ÉTUDE SUR QUELQUES PAGES DE RICHARD WAGNER, par JEAN HUBERT. Gr. in-8° Jésus, 1895 . . . . . 2,—

DES RÉMINISCENCES DE QUELQUES FORMES MÉLODIQUES PARTICULIÈRES A CERTAINS MAITRES, par JEAN HUBERT. Gr. in-8° jésus, 1895 2,50

PROFILS DE MUSICIENS Tschaikowsky — J. Brahms — E. Chabrier — Vincent d'Indy. — G. Fauré. — Saint-Saëns, par HUGUES IMBERT, avec une préface, par Édouard Schuré, 1 vol. in-8 . . . . . 3,—

NOUVEAUX PROFILS DE MUSICIENS René de Boisdeffre — Théodore Dubois — Charles Gounod — Augusta Holmès — Édouard Lalo — Ernest Reyer, par HUGUES IMBERT, 1 vol. in-8, avec six portraits gravés à l'eau forte, par A. et E. Burney . . . . . 6,—

SYMPHONIE, par HUGUES IMBERT, 1 vol. in-8, avec un portrait de Rameau. . . 5,—

PORTRAITS ET ÉTUDES. *César Franck — C. M. Widor — Édouard Colonne — Jules Garcin — Charles Lamoureux — Faust, par Robert Schumann — Le Requiem de Brahms — Lettres inédites de Georges Bizet*, par HUGUES IMBERT, 1 vol. in 8°, avec portrait de Georges Bizet . . . . . 6,—

LE PESSIMISME WAGNÉRIEN, par PIERRE JAY. 1 vol. in-12, 1896. . . 2,—

GŒTHE ET LA MUSIQUE. *Ses jugements, son influence, les œuvres qu'il a inspirées*, par ADOLPHE JULLIEN, 1 vol. in-12 . . 5,—

LOHENGRIN. *La légende et la partition*. Essai de critique littéraire, esthétique et musicale, par MAURICE KUFFERATH, 1 vol. in-16 3,50

PARSIFAL DE RICHARD WAGNER. *Légende, Drame, Partition*. Essai de critique littéraire, esthétique et musicale, par MAURICE KUFFERATH, 1 vol. in-16 3,50

LA WALKYRIE. Essai de critique littéraire, esthétique et musicale, par MAURICE KUFFERATH, 1 vol. in-16 2,50

SIEGFRIED. — Essai de critique littéraire, esthétique et musicale, par MAURICE KUFFERATH, 1 vol. in-16 2,50

TRISTAN ET ISEULT. Essai de critique littéraire, esthétique et musicale, par MAURICE KUFFERATH, 1 vol. in-16 . . . . . 5,—

L'ART DE DIRIGER L'ORCHESTRE. *Richard Wagner et Hans Richter. La IXe symphonie*, par MAURICE KUFFERATH, 1 vol. in-8° 3,50

PHILOSOPHIE ET MUSIQUE. — Œuvre posthume de LOUIS-LACOMBE. 1 vol. gr. in-8° avec portraits, 1896. 7,50

TRAITÉ DE L'EXPRESSION MUSICALE. *Accords, nuances et mouvements dans la musique vocale et instrumentale*, par MATHIS LUSSY, 7e édition revue et augmentée, 1 vol. gr. in-8°. . . . . 10,—

LE RYTHME MUSICAL. *Son origine, sa fonction, son accentuation*, 3e édition. 1 vol. gr, in 8°, par MATHIS LUSSY. . . . . 5,—

HISTOIRE DE LA MUSIQUE MODERNE *et des musiciens célèbres* en Italie, en Allemagne et en France depuis l'ère chrétienne jusqu'à nos jours, par F. MARCILLAC, 3e édit., 1 vol. in-12. 3,50

ÉTUDE SUR ROBERT SCHUMANN. *Un successeur de Beethoven*, par LÉONCE MESNARD, 1 vol. gr. in-8°, 1876 . 2,—

PARSIFAL DE RICHARD WAGNER, où l'idée de la Rédemption, par Mme ÉMILIE DE MORSIER, 1 vol. in-12 . 1,50

LIBRAIRIE FISCHBACHER, 33, Rue de Seine, à PARIS

TANNHÆUSER. — La conscience dans un drame wagnérien, par NERTHAL, 1 vol. in-12. 3,50

RICHARD WAGNER D'APRÈS LUI-MÊME. *Développement de l'homme et de l'artiste*, par GEORGES NOUFFLARD, 2 vol. in-12 . . . . . 7,—

MÉHUL, SA VIE, SON GÉNIE, SON CARACTÈRE, par ARTHUR POUGIN, 1 vol. in-8°, avec portrait 7,50

ESSAI HISTORIQUE SUR LA MUSIQUE EN RUSSIE, par ARTHUR POUGIN. 1 vol. in-8° avec portrait, 1897 4,50

ACTEURS ET ACTRICES D'AUTREFOIS. — Histoire anecdotique des théâtres à Paris depuis 300 ans, par ARTHUR POUGIN. 1 vol. in-12 avec 109 illustrations et portraits, 1897 3,50

LA MUSIQUE A PARIS, Ire année 1894-1895. — Étude critique sur les concerts, Programmes, Bibliographies, par GUSTAVE ROBERT, 1 vol. in-12, 1895. 3,50

—— IIe année 1895-1896. 1 vol. in-12, 1896 . . . . . 3.50

LE DRAME MUSICAL, par ÉDOUARD SCHURÉ. Tome I : La musique et la poésie dans leur développement historique. Tome II : Richard Wagner, son œuvre et son idée. — 2 vol. in-12. . . . . 7,—

RICHARD WAGNER JUGÉ EN FRANCE, par GEORGES SERVIÈRES. 1 vol. in-12. 3,50

TANNHÆUSER A L'OPÉRA, EN 1865, par GEORGES SERVIÈRES. 1 vol. in-12. . . . . 2,—

LA MUSIQUE FRANÇAISE MODERNE. — *César Franck.* — *Édouard Lalo.* — *Jules Massenet.* — *Ernest Reyer.* — *Camille Saint-Saëns*, par GEORGES SERVIÈRES. — 1 vol. in-12 avec 5 portraits et le catalogue des œuvres, 1897 3,50

PRÉCIS DE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE RUSSE, par ALBERT SOUBIES, 1 vol. in-18 . . 2,—

SOIXANTE-SEPT ANS A L'OPÉRA EN UNE PAGE du *Siège de Corinthe* à *la Walkyrie*, par ALBERT SOUBIES, 1 vol. in-4° . . . . . 5,—

SOIXANTE-NEUF ANS A L'OPÉRA-COMIQUE en deux pages (de la Première de la *Dame blanche* à la millième de *Mignon*), par ALBERT SOUBIES, 1 vol. in-4° . . . . . 6,—

LA COMÉDIE-FRANÇAISE DEPUIS L'ÉPOQUE ROMANTIQUE. 1825—1894, par ALBERT SOUBIES, 1 vol. in-4°, avec 3 tableaux. . . . . 12,—

MUSIQUE RUSSE ET MUSIQUE ESPAGNOLE, par ALBERT SOUBIES. 2e édition d'après des notes et des indications nouvelles. Broché gr. in-8°. 1896 . . . . . 1,—

UN PROBLÈME DE L'HISTOIRE MUSICALE EN ESPAGNE, par ALBERT SOUBIES. Brochure gr. in-8°, 1896 . . . . . 1,—

MÉLANGES SUR RICHARD WAGNER, par ALBERT SOUBIES et CHARLES MALHERBE, 1 vol. in-12 . . . 3,50

VOCABULAIRE EXPLICATIF DES LOCUTIONS ÉTRANGÈRES ET DES TERMES TECHNIQUES RELATIFS A LA MUSIQUE. 1 volume in-18. 1,—

L'ANNEAU DU NIBELUNG et **PARSIFAL** de RICHARD WAGNER. Traduction nouvelle en prose rythmée exactement adaptée au texte musical allemand, par JACQUES D'OFFOËL, 1 vol. in-12 . . . 5,—

TRISTAN ET ISEULT DE RICHARD WAGNER. Guide sur la légende, le poème et la musique, par HANS DE WOLZOGEN. Trad. de l'allemand, avec préface du traducteur, 1 vol. in 12 . . 3,50

TRISTAN ET ISOLDE DE RICHARD WAGNER. — Version française adaptée, pour le chant, au texte musical original, par MAX LYON. 1 vol. in-12 . . . . . 2,—

Imprimerie alsacienne anct G. Fischbach, Strasbourg. — 590.

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Music Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 04998 695 1